

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II



**EL TEATRO EN MADRID A PRINCIPIOS DEL
SIGLO XIX (1808-1814), EN ESPECIAL EL DE
LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Mercedes Romero Peña

Bajo la dirección del doctor:
Emilio Palacios Fernández

Madrid, 2006

- **ISBN: 978-84-669-2902-8**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
AÑO ACADÉMICO 2005-2006**



I

***EL TEATRO EN MADRID A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX
(1808-1814), EN ESPECIAL EL DE LA GUERRA DE LA
INDEPENDENCIA***

MARÍA MERCEDES ROMERO PEÑA

DIRECTOR DE TESIS: DR. EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ

ÍNDICE

ABREVIATURAS	p. 7
1- INTRODUCCIÓN	p. 8
2- MARCO HISTÓRICO	p. 22
2.1. Los primeros Borbones	p. 22
2.2. Reinado de Carlos IV	p. 25
2.2.1. El gobierno de Manuel Godoy	p. 27
2.2.2. El partido fernandino y la conspiración de El Escorial	p. 32
2.2.3. El Tratado de Fontainebleau	p. 33
2.2.4. El Motín de Aranjuez	p. 35
2.3. Breve primer reinado de Fernando VII	p. 38
2.4. La Guerra de la Independencia: 1808-1814	p. 40
2.4.1. Dos de Mayo en Madrid	p. 40
2.4.2. Alzamiento de España. Creación de Juntas. Las guerrillas	p. 44
2.4.3. Asamblea y Constitución de Bayona. Primer reinado de José I	p. 54
2.4.4. Bailén. Zaragoza	p. 61
2.4.5. Napoleón en Chamartín. Segundo reinado de José I	p. 66
2.4.6. La Regencia y las Cortes de Cádiz. La Constitución de 1812	p. 73
2.4.7. Los Arapiles. Fin de la guerra	p. 79
2.5. Los afrancesados	p. 85
2.6. El regreso de Fernando VII	p. 91
2.7. Conclusión	p. 93
3- MARCO TEATRAL: LA CREACIÓN DRAMÁTICA	p. 96
4- PRECEPTIVA TEATRAL	p. 111
4.1. Poéticas. Introducción	p. 111
4.2. La <i>Poética</i> de Luzán (1737) y otras poéticas	p. 119
4.2.1. Fundamentos de la poesía	p. 120

4.2.1.1. Origen, progresos y definición de la poesía	p. 120
4.2.1.2. Imitación	p. 122
4.2.1.3. Utilidad y deleite	p. 124
4.2.1.4. Verosimilitud	p. 127
4.2.1.5. Materia y artificio	p. 128
4.2.1.6. Estilo	p. 130
4.2.1.7. Didactismo	p. 131
4.2.2. Poesía dramática	p. 131
4.2.2.1. Fábula	p. 134
4.2.2.2. Costumbres	p. 137
4.2.2.3. Sentencia y locución	p. 137
4.2.2.4. Partes de cantidad	p. 140
4.2.2.5. Aparato teatral y música	p. 140
4.2.2.6. Tragedia y Comedia	p. 140
4.2.2.7. Subgéneros dramáticos	p. 143
4.3. Influencia de Luzán	p. 143
4.4. Peculiaridades de Santos Díez González: <i>Instituciones Poéticas</i> (1793)	p. 144
4.5. Otros ensayos sobre teatro	p. 154
4.6. Conclusión	p. 167
5- POLÉMICAS Y CENSURAS EN TORNO AL TEATRO	p. 170
5.1. Introducción	p. 170
5.2. Polémica ética	p. 173
5.3. Polémica sobre el teatro barroco	p. 176
5.3.1. Detractores	p. 177
5.3.2. Defensores	p. 186
5.4. Polémicas ideológicas sobre el teatro de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX	p. 196
6- LEGISLACIÓN Y REFORMA TEATRAL	p. 204
6.1. Introducción	p. 204

6.2. Planes de reforma en el siglo XVIII _____	p. 206
6.3. Planes de reforma a comienzos del siglo XIX _____	p. 224
6.4. Legislación y reforma teatral durante la Guerra de la Independencia: La política teatral de José Bonaparte _____	p. 239
7- EL TEATRO EN LA PRENSA DE LA ÉPOCA _____	p. 261
7.1. Introducción: La crítica dramática _____	p. 261
7.2. Los periódicos de 1800 a 1814 _____	p. 264
7.3. Polémicas teatrales en la prensa _____	p. 295
8- EL MUNDO DEL TEATRO _____	p. 304
8.1. Los coliseos madrileños de 1800 a 1814 _____	p. 304
8.1.1. Los Caños del Peral _____	p. 304
8.1.2. Los coliseos de la Cruz y el Príncipe _____	p. 315
8.2. Compañías y actores _____	p. 328
8.2.1. Estudio de las compañías _____	p. 328
8.2.2. Isidoro Máiquez _____	p. 346
8.2.3. Polémicas en torno a los actores _____	p. 351
8.3. Técnicas de representación: La declamación _____	p. 356
8.4. Horarios y precios _____	p. 366
8.5. Festividades e iluminación _____	p. 375
8.6. Policía de los espectáculos _____	p. 385
8.7. Escenografía y cuestiones materiales de los teatros _____	p. 389
9- CARTELERA TEATRAL _____	p. 396
9.1. Temporada 1808-1809 _____	p. 398
9.2. Temporada 1809-1810 _____	p. 412
9.3. Temporada 1810-1811 _____	p. 436
9.4. Temporada 1811-1812 _____	p. 455
9.5. Temporada 1812-1813 _____	p. 468
9.6. Temporada 1813-1814 _____	p. 486

10- EL TEATRO DE 1800 A 1808 _____	p. 503
10.1. La escena madrileña de 1800 a 1808 _____	p. 503
10.1.1. Teatro popular _____	p. 506
10.1.1.1. Teatro del Siglo de Oro y refundiciones _____	p. 506
10.1.1.2. Teatro espectacular _____	p. 515
10.1.1.3. Comedias y dramas sentimentales _____	p. 520
10.1.1.4. Sainetes _____	p. 529
10.1.2. Teatro neoclásico _____	p. 532
10.1.3. Teatro lírico _____	p. 533
10.1.3.1. Óperas, operetas y melodramas _____	p. 533
10.1.3.2. Tonadillas _____	p. 537
10.1.3.3. Bailes _____	p. 541
10.2. Comentario de la cartelera teatral: 1800-1808 _____	p. 545
11- EL TEATRO DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA	
11.1. Introducción _____	p. 550
11.2. La creación de un teatro patriótico-político _____	p. 557
11.3. Bando Nacional _____	p. 580
11.3.1. Teatro burlesco _____	p. 582
11.3.1.1. Teatro popular _____	p. 583
-Sainetes _____	p. 583
-Conversaciones, diálogos y triálogos _____	p. 595
-Tragedias y tragicomedias en un acto _____	p. 606
11.3.1.2. Teatro lírico _____	p. 609
-Escenas unipersonales _____	p. 609
11.3.2. Teatro patriótico y político _____	p. 635
11.3.2.1. Partido conservador _____	p. 635
A. Teatro popular _____	p. 635
A. 1. Piezas breves _____	p. 635
-Loas _____	p. 635
-Sainetes _____	p. 641

-Piezas alegóricas en un acto _____	p. 648
-Piezas y comedias en un acto _____	p. 665
-Conversaciones y diálogos _____	p. 678
A.2. Piezas largas _____	p. 680
-Comedias _____	p. 680
-Tragedias _____	p. 733
-Dramas _____	p. 738
B. Teatro lírico _____	p. 755
-Tonadillas _____	p. 755
-Operetas _____	p. 758
-Escenas unipersonales _____	p. 760
11.3.2.2. Partido liberal _____	p. 775
A. Teatro popular _____	p. 775
A.1. Piezas breves _____	p. 775
-Sainetes _____	p. 775
-Piezas y dramas en un acto _____	p. 781
-Conversaciones y diálogos _____	p. 787
A.1. Piezas largas _____	p. 795
-Comedias _____	p. 795
-Tragedias _____	p. 808
-Dramas _____	p. 833
B. Teatro lírico _____	p. 837
-Tonadillas _____	p. 837
-Escenas unipersonales _____	p. 840
-Otras piezas líricas _____	p. 848
11.4. Bando Josefino _____	p. 850
11.4.1. Teatro afrancesado _____	p. 853
11.4.2. Teatro antimonal _____	p. 864
11.4.3. Teatro espectacular _____	p. 870
11.4.4. Teatro del Siglo de Oro y refundiciones _____	p. 883
11.4.5. Traducciones _____	p. 887

11.4.6. Óperas y operetas _____	p. 896
11.4.7. Bailes _____	p. 899
11.4.8. El Carnaval y otras diversiones _____	p. 903
11.5. Breve acercamiento al teatro de provincias _____	p. 909
11.5.1. Barcelona _____	p. 909
11.5.2. Cádiz _____	p. 910
11.5.3. Córdoba _____	p. 915
11.5.4. Málaga _____	p. 916
11.5.5. Mallorca _____	p. 916
11.5.6. Sevilla _____	p. 918
11.5.7. Valencia _____	p. 921
11.5.8. Valladolid _____	p. 922
11.6. Valoración _____	p. 923
12- CONCLUSIÓN _____	p. 931
13- ÍNDICES _____	p. 936
13.1. Índice de obras _____	p. 936
13.2. Índice de autores _____	p. 976
13.2.1. Autores de obras originales y músicos _____	p. 976
13.2.2. Traductores, refundidores y adaptadores _____	p. 1003
13.3. Índice de títulos agrupados por géneros teatrales _____	p. 1010
13.3.1. Géneros breves _____	p. 1010
13.3.2. Géneros largos _____	p. 1018
13.3.3. Géneros líricos _____	p. 1031
14- BIBLIOGRAFÍA _____	p. 1038
14.1. Fuentes primarias _____	p. 1038
14.1.1. Obras teatrales _____	p. 1038
14.1.2. Otros textos _____	p. 1058
14.2. Estudios _____	p. 1096

ABREVIATURAS

A. G. P.	Archivo General de Palacio (Madrid)
A. H. N.	Archivo Histórico Nacional de Madrid
A. M. M.	Archivo Municipal de Madrid
B. I. T.	Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona
B. Hca.	Biblioteca Histórica de Madrid
B. N.	Biblioteca Nacional de Madrid
Bol.	Bolero
C.	Teatro de los Caños del Peral
C. D. F.	Colección Documental del Fraile
Com.	Comedia
Coord.	Coordinador
Cr.	Teatro de la Cruz
Dir.	Director
Ed.	Edición
Ff.	Folios
Fan.	Fandango
Ms.	Manuscrito
Óp.	Ópera
Opta.	Opereta
P.	Teatro del Príncipe
Pp.	Páginas
Pról.	Prólogo
Rec.	Recopilador
Ref.	Refundición
Sain.	Sainete
Ton.	Tonadilla
Trad.	Traducción
Trag.	Tragedia

1- INTRODUCCIÓN

Pretendemos hacer en este trabajo de investigación un estudio del mundo teatral comprendido entre los años 1800 y 1814, basándonos para ello en un análisis sistemático de las obras que se representaron en los teatros de la capital. Nos detendremos particularmente en el teatro específico que nació a lo largo de la invasión francesa. Tratamos de reflejar a lo largo de estas páginas cómo afectaron la política, la historia y la censura a estas representaciones, qué géneros teatrales se representaron con más frecuencia y la definición de los mismos según eran clasificadas las obras en las poéticas de la época, las reseñas o las críticas teatrales en la prensa, cuáles eran los gustos del público, cuáles sus posibilidades de verlos satisfechos, quiénes eran los dramaturgos de más renombre, quiénes los actores y los empresarios, qué reformas se hicieron en el ámbito teatral, qué mejoras o novedades obtuvieron los coliseos, cuáles fueron las pragmáticas que los rigieron, qué polémicas surgieron en el ámbito de la dramaturgia, qué diferencias o semejanzas encontramos con las carteleras de otras provincias en la misma época, etc.

Para un buen conocimiento del teatro de esta época tendremos que contextualizar la investigación y conocer los principales acontecimientos históricos que sacudieron al país durante los primeros años del siglo XIX a fin de que podamos situar con precisión la literatura surgida en estos momentos. Con este propósito, habremos de analizar con detalle la época de Carlos IV y su hijo Fernando VII, haciendo especial hincapié en los prolegómenos de la invasión napoleónica y en el desarrollo de la Guerra de la Independencia en todos sus aspectos sociales, económicos, políticos, militares, culturales, etc.

Del mismo modo, para conocer con precisión todo lo concerniente a la creación dramática, será necesario estudiar la preceptiva teatral y, por consiguiente, los tratados de poética escritos con anterioridad a la guerra, así como lo referente a las controversias, tanto éticas, estéticas, ideológicas y sociales que se suscitaron con motivo del arte dramático. Será importante, igualmente, hacer un repaso por los periódicos que se publicaron de 1800 a 1814 para conocer cuál fue el tratamiento que dieron en sus páginas al mundo literario, en especial a la dramaturgia.

Para encuadrar las obras dramáticas en su ámbito preciso es necesario estudiar con detalle el lugar donde fueron representadas; por ello, buscaremos toda la información con respecto al mundo teatral que rodeó estas puestas en escena: organización y funcionamiento de los tres coliseos que estaban abiertos en la capital: el del Príncipe, el de la Cruz y el de los Caños del Peral, proyectos administrativos de los mismos, compañías de actores, técnicas de declamación, horarios de las funciones, organización de las temporadas, festividades, policía y orden de los espectáculos, escenografía, cuestiones materiales, etc.

Para conocer el repertorio teatral que se representó en los años previos a la invasión napoleónica, contamos con el buen ejemplo de la cuidada y exhaustiva cartelera que han realizado los investigadores René Andioc y Mireille Coulon y que comprende cien años, desde 1708 hasta el 2 de mayo de 1808, punto en el que nosotros la hemos retomado¹. No nos han faltado modelos, pues ya está realizada la cartelera sevillana por la mano de Francisco Aguilar Piñal, la valenciana, por Lucio Izquierdo, y diversas partes de la madrileña, aunque de época posterior a la que aquí estudiamos². Para realizar nuestra cartelera de las obras representadas durante los años que duró la lucha por la independencia no podremos tomar como primer punto de referencia a la prensa periódica, pues, a pesar de ser rica en informaciones dramáticas, es insuficiente a efectos de crear un repertorio fiable, ya que solía tener errores, omisiones o podía haber cambios de función a última hora, con lo cual ya no eran avisados los periódicos³. Por este motivo, hemos creído conveniente realizar este trabajo basándonos en los libros de cuentas conservados en el Archivo de Villa de Madrid, en los que, después de cada función, el tesorero firmaba un folio con el nombre de la comedia representada, el número total de entradas vendidas en cada localidad del

¹ René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Universidad Toulouse-Le Mirail, 1996, 2 vols.

² José Simón Díaz (coord.), *Cartelera teatral madrileña*, I (1830-1839), Madrid, CSIC, 1961; Félix Herrero Salgado, *Cartelera teatral madrileña*, 2 (1840-1849), *Cuadernos Bibliográficos*, IX, 1963; Francisco Aguilar Piñal, “Cartelera prerromántica sevillana, 1800-1836”, *Cuadernos Bibliográficos*, XXII, 1968, pp. 1-49; Lucio Izquierdo Izquierdo, “Cartelera teatral valenciana (1832-1850)”, *Anales de la Real Academia de la Cultura Valenciana*, 70 (1993), pp. 139-196 y Luis Alcalde Cuevas, *Cartelera teatral madrileña (1823-1833)*, tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Salamanca, 2002.

³ Hemos tenido en cuenta a la hora de realizar la cartelera que los organizadores introducían con frecuencia cambios en la programación. Estas modificaciones podían aceptar a todas las obras o sólo a alguna de las piezas intermedias. Pocos años antes, el periodista Francisco Mariano Nipho escribía lo siguiente sobre esta costumbre en su *Diario Estrangero*: “En algunos papeles públicos, como en los Anuncios y Carteles Públicos de París, se anuncian antes de representarse las comedias; pero como es tan voluntaria la elección de los actores de nuestros teatros, pues varían el plan siempre que se les antoja, sería muy difícil dar el aviso antes del efecto.” (Cito por María Dolores Royo Latorre (ed.), *Francisco Mariano Nipho: Escritos sobre teatro*, Teruel, Instituto Est. Turolenses, 1996, pp. 70-71).

coliseo, la cantidad recaudada y el dinero que de esta suma se entregaba a la Beneficencia⁴. Nuestro propósito, pues, es estudiar estas obras que han sido desdeñadas por su condición estética y de las que no se ha observado suficientemente la importancia que tuvieron, y el aprecio y la repercusión que adquirieron entre sus contemporáneos. Del mismo modo, al realizar un análisis exhaustivo de la cartelera teatral fijándonos en los ingresos proporcionados por las obras, su duración en cartel, el tipo de público asistente a cada género teatral, etc., podremos llegar a tener una visión un poco más clara de las diferentes tendencias que aparecieron en la escena española en las vísperas del Romanticismo español.

El teatro escrito y representado durante los años de la Guerra de la Independencia ha sido escasamente estudiado con anterioridad, aunque en estos últimos años parece que empieza a cobrar cierta relevancia entre los investigadores. Los comienzos del siglo que nos ocupa son olvidados casi por completo en la mayor parte de manuales e historias de la literatura, tanto de este siglo como del anterior. De todos los que hemos revisado⁵ para

⁴ En el Archivo Municipal existen dos secciones que son las que prioritariamente hemos consultado. Por un lado, en los papeles del Archivo de la Secretaría de la Villa de Madrid se encuentran los tocantes a la formación de compañías, los permisos para representar, el nombramiento de los músicos y el de los cobradores y, como hemos señalado, las hojas de ingresos y gastos, que nos aportan una fuente de conocimiento sobre la indumentaria, maquinaria, efectos teatrales y escenografía. Por su parte, los papeles del Corregimiento son los que dependían directamente del Corregidor en persona, y recogen los datos de las representaciones efectuadas en teatros menores, casas particulares, corrales, cafés, etc. También hemos consultado la Sección de Beneficencia que nos aporta datos de las cargas de los teatros con los establecimientos píos. Aun así, sólo se conservan los datos de las entradas de 1808, 1809 y 1814.

⁵ José Marchena, *Lecciones de filosofía moral y elocuencia o Colección de los trozos más selectos [...] de los mejores autores castellanos*, con un discurso preliminar, Burdeos, Imprenta de P. Beaume, 1820; Antonio Gil y Zárate, *Manual de Literatura o Arte de hablar y escribir en prosa y verso*, Madrid, Boix, 1842, 2 vols.; Madrid, Gaspar y Roig, 1862, 5ª ed. corregida y aumentada; Rafael Cano, *Lecciones de Literatura general y española*, Madrid, Viuda e Hijo de Aguado, 1875; 4ª ed., Valladolid, Imprenta de Luis N. de Gaviria, 1892, 2 vols.; Francisco Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1894; Mario Méndez Bejarano, *La literatura española en el XIX*, Madrid, Gráfica Universal, 1921; José Hurtado y Ángel González Palencia, *Historia de la literatura española*, Madrid, 1949; Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas. IV-V. Siglos XVIII y XIX*, Barcelona, Vergara, 1968; Antonio Alcalá Galiano, *Literatura española. Siglo XIX. De Moratín a Rivas*, trad., introducción y notas de Vicente Llorens, Madrid, Alianza, 1969; José García López, *Historia de la Literatura Española*, 14ª ed., Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1969; Donald Shaw, *Historia de la literatura española. V. El S. XIX*, Barcelona, Ariel, 1973; Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) II*, Madrid, Akal, 1978; José Luis Alborg, *Historia de la literatura española, IV (El Romanticismo)*, Madrid, Gredos, 1980; José María Díez Borque (dir.), *Historia de la literatura española. III. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1980; Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, 9ª ed., ampliada y puesta al día por Antonio Prieto, Barcelona, Editorial Guatavo Gili, 1981 (1ª ed., 1937); Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. VI. Época romántica*, Navarra, Cenit Ediciones, 1982; Ángel del Río, *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, Barcelona, Ediciones B, 1990 (1ª ed., 1988); Jean Canavaggio (dir.), *Historia de la literatura española*.

conocer con exactitud el estado de la cuestión sólo en unos pocos hemos encontrado alguna referencia a las letras de comienzos de siglo. Pero esto no es lo más desalentador, ya que ni siquiera en ningún libro de época, tales como poéticas, manuales de declamación, biografías, historias de la literatura, memorias, libros de viajes, reseñas, etc. hemos encontrado mención al teatro surgido durante la guerra. Ni tan siquiera el escritor Félix Enciso Castrillón, prolífico autor de teatro patriótico, menciona estas creaciones en su obra *Principios de literatura*, en la que efectúa una clasificación de piezas teatrales⁶. Por su parte, Mariano José de Larra, en su artículo “Una primera representación”⁷, escrito en 1835, en el que realizaba una formulación teórica de los géneros teatrales de principios de siglo, lo olvida también, porque lo consideró quizá como algo pasajero, que nació y murió con la contienda. Sólo recuerda en este escrito la comedia antigua, el drama o melodrama traducido del francés, el drama sentimental y terrorífico, también traducido del francés, la comedia clásica, de Moratín y Molière, la tragedia clásica en verso, traducida u original, la piececita de costumbres, que siendo generalmente traducida del francés resulta al final “sin costumbres”, el drama histórico y el drama romántico.

Edgar Allison Peers, historiador del movimiento romántico en España, escribió que durante el período de la guerra se dieron escasas oportunidades o inclinaciones para empeños literarios, ya que la lid obró como freno de la producción literaria original⁸. Sin embargo, la inmensa bibliografía que se conserva de la Guerra de la Independencia ofrece al investigador un enorme campo para seguir paso a paso todos los hechos del feroz acontecimiento. Escribió a principios de siglo el bibliógrafo Francisco Almarche Vázquez que “una nueva guerra se suscitó con la pluma, más ardiente, sangrienta y terrible que la de las bayonetas”⁹. Entre los manuales que mencionan el teatro nacido a causa de la situación política de invasión y la falta de libertad a principios del siglo XIX sólo encontramos referencias breves y desoladoras, como la que dice que “hasta que no

V. *El Siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1995; Víctor García de la Concha (dir.) y Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

⁶ Félix Enciso Castrillón, *Principios de literatura, acomodados a la declamación, extractados de varios autores y extranjeros para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de música de María Cristina*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1832.

⁷ Mariano José de Larra, “Una primera representación” (Revista *Mensajero*, 3 de abril de 1835), en *Artículos*, ed. de Enrique Rubio, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 298-299.

⁸ E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1967, I, p. 115.

⁹ Francisco Almarche Vázquez, *Ensayo de una bibliografía de folletos y papeles sobre la Guerra de la Independencia publicados en Valencia: 1808-1814*, s.l., s.n., s.a., p. 192.

comienza el teatro de Bretón de los Herreros los eruditos tienen pocas comedias destacables para la posteridad”¹⁰. Un poco más de optimismo hallamos en la historia de la literatura dirigida por Jean Canavaggio, que aclara:

“Si se ha de juzgar por el lugar que le consagran la mayoría de las historias de la literatura, el primer cuarto del siglo XIX no tendría existencia literaria. Habría allí un vacío, una especie de paréntesis entre lo que se ha convenido en llamar, demasiado esquemáticamente, la época del Neoclasicismo y la del Romanticismo. [...] Pobreza y conformismo son, a primera vista, los dos rasgos que la caracterizan. Sin embargo, ya se manifiestan en él los signos de una renovación apreciable”.¹¹

“Durante la Guerra de la Independencia los dramaturgos redactan a toda prisa obras de circunstancias: dramas heroicos que exaltan el valor de los patriotas o piezas cortas satíricas que ponen en solfa las pretensiones del rey José y de sus partidarios. Muchos de estos textos sólo tienen un valor literario muy relativo, pero las circunstancias de la redacción dan más libertad a los creadores y hasta les permiten jugar con las formas”.¹²

Del resto de las historias de nuestra literatura citadas sólo una de ellas le dedica a este tema algún capítulo, la de Víctor García de la Concha, en la que David T. Gies, Joaquín Álvarez Barrientos, y John E. Varey escriben sobre el teatro de este momento: actores, compañías y empresarios; traducciones, adaptaciones y refundiciones, y las actividades parateatrales y de entretenimiento, respectivamente. En cuanto a los manuales específicos de teatro¹³, únicamente en el dirigido por José María Díez Borque y en el de

¹⁰ G. Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, p. 155.

¹¹ J. Canavaggio (dir.), *Historia de la literatura española*, p. 31.

¹² J. Canavaggio (dir.), *Historia de la literatura española*, p. 37.

¹³ Romualdo Álvarez Espino, *Ensayo histórico crítico del teatro español desde su origen hasta nuestros días*, Cádiz, Tipografía La Mercantil, 1876; José Yxart, *El arte escénico en España*, Barcelona, La Vanguardia, 1894-1896, 2 vols., Reimpresión, Barcelona, Alta Fulla, 1987; Narciso Díaz de Escovar y Francisco Lasso de Vega, *Historia del teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924; Ángel Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956; Ángel Goenaga y Juan P. Maguna, *Teatro español del siglo XIX*, Madrid, Las Américas, 1972; Joaquín Casaldueiro, “El teatro en el siglo XIX”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, III, pp. 487-527; Jesús Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Playor, 1983; Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 5ª ed., Madrid, Cátedra, 1983; J. M. Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*

David T. Gies encontramos información con respecto al teatro de la guerra. En el primero de ellos no se habla específicamente de las obras representadas en estos años, pero en el artículo escrito por Ermanno Caldera y Antonietta Calderone leemos un apartado sobre el teatro de vertiente ideológica, en el que mencionan autores y obras escritas durante la contienda napoleónica¹⁴. En el libro del hispanista Gies sí encontramos abundante información acerca de los dramaturgos, los coliseos, las obras y todo lo referente al mundo teatral desde que las tropas napoleónicas invadieron España hasta el regreso del monarca.

Los pocos estudios concretos sobre el teatro de los años de la ocupación francesa se los debemos a los libros de Emilio Cotarelo y Mori¹⁵, Jorge Campos¹⁶ y Emmanuel Larraz¹⁷, y a diversos artículos sobre obras, autores o problemas concretos que en la bibliografía de este trabajo se recogen, como los de Ana María Freire, Emilio Palacios Fernández o la recopilación de trabajos sobre teatro político realizada por Ermanno Caldera¹⁸, pero la abundante producción ideológica en el ámbito teatral durante esta época de comienzos del XIX no ha sido debidamente estudiada ni catalogada.

II. Siglos XVIII y XIX, Madrid, Taurus, 1988; José Ignacio Ferreras y Ángel Franco, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988; José María Sala Vallaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat, 1996; David T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996; Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., II: Del Siglo XVIII a la época actual.

¹⁴ Ermanno Caldera y Antonietta Calderone, "El teatro en el siglo XIX (1808-1844)", en J. M. Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España II*, pp. 377-450.

¹⁵ Emilio Cotarelo y Mori, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, III, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales, 1902.

¹⁶ Jorge Campos, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito, 1969.

¹⁷ Emmanuel Larraz, *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre 1808-1824*, Aix-en-Provence, University of Provence, 1987 y *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole, 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988.

¹⁸ Victorino Tamayo, "Los teatros de Madrid en la época de José Bonaparte", *Blanco y Negro*, 1815 (febrero de 1926); Paul Patrick Rogers, "The Peninsular War as a Source of Inspiration in the Spanish Drama of 1808-1814", *Philological Quarterly*, 8 (1929), pp. 264-269; E. Larraz, "La satire de Napoleón Bonaparte et de Joseph dans le théâtre espagnol: 1808-1814", en *Hommage à André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, University of Provence, 1974, pp. 125-137; E. Caldera (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1991; Lope Hans-Joachim, "La imagen de los franceses en el teatro español de propaganda durante la Guerra de la Independencia (1808-1813)", *Bulletin of Hispanic Studies*, 68 (1991), pp. 219-229; Michael Schinasi, "Two Documents for the History of the Spanish Theatre in the Period of the *Gobierno Intruso*", *Hispanic Review*, LXVIII (1991), pp. 211-218. Ana María Freire López, "La Guerra de la Independencia como motivo teatral", *Investigación franco-española*, I, Córdoba, 1988, pp. 127-147; "Teatro político durante la Guerra de la Independencia", en V. García de la Concha (dir.) y G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, II, pp. 872-896; "El definitivo escollo del proyecto neoclásico de la reforma del teatro. (Panorama teatral de la Guerra de la Independencia)", en J. M. Sala Vallaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, I, pp. 377-396, "El teatro político durante el reinado de Fernando VII", en V. García de la Concha (dir.) y G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 293-300, "Teatro en Madrid bajo el gobierno de José Bonaparte (y el proyecto del Reglamento redactado por Moratín)", en J. A. Armillas Vicente, (coord.), *La Guerra de la Independencia. Estudios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, II, pp. 761-774 y "La literatura española en 1808", *Revista de Historia Militar*, 2

Cotarelo obtiene, a través de la vida del insigne actor Isidoro Máiquez, una interesante visión del drama en este tiempo. Analiza la influencia del cartaginés en el aspecto literario y material del teatro; y con el estudio de su relación con los otros actores, el enlace entre las obras representadas y el arte de su representación, elabora la historia de la dramaturgia de principios de siglo. Jorge Campos escribe sobre el nacimiento del teatro de tono patriótico y más tarde del político, analiza las obras más características de este nuevo tipo de escritura y representación, y ofrece una visión general del panorama teatral del Madrid josefino y posjosefino, y del Cádiz de las Cortes. Emmanuel Larraz es quien más se ha dedicado al estudio de las complejas relaciones entre teatro y política que surgieron con motivo de la invasión francesa en suelo español. No sólo ha escrito una tesis doctoral sino diversos artículos en revistas o libros en colaboración. Su tesis se divide en dos partes: el teatro en la España ocupada por los franceses, y el teatro en la España insurgente. En la primera de ellas habla de la política teatral del rey intruso, José Bonaparte, y del repertorio de los coliseos de Madrid, Sevilla y Barcelona. En la última parte analiza las obras de exaltación patriótica que surgieron en el momento, destacando varios puntos: el mito de la Cruzada, la puesta en escena de las batallas del momento y las sátiras a los franceses y afrancesados. A pesar de que es un buen trabajo, queda incompleto en muchos aspectos, sobre todo en cuanto al comentario de obras nuevas y de la cartelera teatral. Tampoco trata el tema de la dramaturgia en todos sus aspectos a principios del siglo XIX. Existe otra tesis doctoral, no ya específica de la Guerra de la Independencia, pero que sí le dedica un apartado; es la de Carmen Monedero y Carrillo de Albornoz¹⁹. Explica que el teatro producido durante la contienda “*es el acontecimiento que más literatura produjo. Se conservan muchas obras contemporáneas a los hechos [...] pero a lo largo de todo el siglo se siguió conmemorando y celebrando la gesta contra Napoleón*”²⁰. Recoge los títulos de muchas de estas obras, aunque en un número bastante insuficiente, y no las analiza.

(2005), pp.267-284; Flora López Marsá, “El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, APSEL, 1992, pp. 69-84; Emilio Palacios Fernández y Alberto Romero Ferrer, “Teatro y política (1789-1833): Entre la Revolución Francesa y el silencio”, en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 185-242.

¹⁹ Carmen Monedero y Carrillo de Albornoz, *Contribución al estudio del teatro español del XIX*, Tesis doctoral inédita (dirigida por Rafael de Babín).

²⁰ C. Monedero y Carrillo de Albornoz, *Contribución al estudio del teatro español del XIX*, p. 179.

El teatro político nacido durante la Guerra de la Independencia y que fue utilizado como arma ideológica contra el imperio napoleónico apenas fue reseñado en su época ni, como hemos visto, tendido en cuenta en la actual. Alguna consideración más obtuvieron estas obras, en ocasiones las mismas pero retocadas, cuando fueron utilizadas por los liberales para transmitir su ideología sobre todo en los años del Trienio Liberal²¹. Son piezas teatrales importantes que, a pesar de su descuidada y apresurada escritura, permiten al lector de hoy conocer la evolución de las mentalidades y de las ideas políticas de los años de crisis profunda del reinado anterior al de Fernando VII. Sin embargo, ya desde mitad del siglo XIX y en la actualidad se han escrito varias obras dedicadas a este tipo de dramaturgia: el teatro militante, socialista u obrerista de mitad del XIX y principios del XX, pero en ninguna de ellas hemos encontrado mención a sus orígenes. Así, Erwin Piscator, uno de los grandes teóricos del drama político, trata del teatro del proletariado fundado por él en 1919, y dice que lo escribe, al igual que se hizo durante la invasión francesa, basado en la realidad inmediata y cotidiana. Tiene un capítulo en su libro *Teatro político* dedicado a la historia de este tipo de dramas, pero no menciona en ningún momento los que surgieron por primera vez a principios del siglo XIX. Sólo habla del teatro del proletariado de los años 1870-1880, confinado a las opiniones burguesas²². Antonio Castellón escribe su obra *El teatro como instrumento político*, y en ella estudia los interesantes temas del escritor dramático en su época histórica, el teatro social, el teatro político, y la influencia del momento histórico en el hecho teatral. Comienza su libro con estas certeras palabras: “*Es obvio que todo autor, por el mero hecho de pertenecer a una época determinada, está inmerso en la problemática de sus contemporáneos*” y afirma que el teatro, por naturaleza, es un arte social y que “*consciente e inconscientemente, es político en cuanto toma partido, expresa o defiende, implícita o implícitamente, unos intereses*”.²³

Alfonso Sastre en *Drama y Sociedad* define teatro social y teatro político, respectivamente. El primero es aquel, escribe, que toma temas rigurosamente sociales, es decir, aquellos que tratan realidades dramáticas en que están interesados grandes grupos

²¹ Tuvo mucha fuerza el teatro revolucionario creado en Barcelona, capaz de tocar al pueblo catalán y hacerle tomar conciencia de la situación política. Véase el artículo de E. Larraz sobre este teatro, "Josep Robrenyo et le premier théâtre catalán d'agitation politique: 1820-1823", en Société des Hispanistes Français, *Hommage des Hispanistes Français à Noël Salomón*, Barcelona, Ed. Laïa, 1979.

²² Erwin Piscator, *Teatro político*, prólogo de Alfonso Sastre, Madrid, Ayuso, 1976.

²³ Antonio Castellón, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, prólogo de Ricardo Dóminech, Madrid, Endymion, 1994, pp. 17 y 24-25.

humanos, y el segundo, dice, tiene dos caras: denuncia de horror y de miseria, por un lado; esperanza en nuevas estructuras sociales por otro²⁴. Claudio Vicentini, en su obra titulada *La teoría del teatro político* sólo analiza el teatro surgido al final de la Segunda Guerra Mundial.²⁵

A finales del XIX surgió en España un dramaturgo con clara conciencia de escritura de un drama político: Tomás Rubí²⁶, al que se le han dedicado varios estudios. En el último de ellos, recientemente publicado, se queja su autor de la escasa atención que la crítica literaria ha prestado al estudio del drama histórico decimonónico de intención política, un subgénero teatral digno de toda consideración. La razón de la inclinación de Rubí por componer piezas de crítica política, explica, se encuentra en su obsesión por convertir el teatro en un alegato contra la corrupción y el deterioro de la gestión pública, y de esta forma transformó sus obras dramáticas en una tribuna política. Usó los acontecimientos históricos de una forma interesada, por lo que, según Cantero García, se sitúa lejos de las recomendaciones que estableció Martínez de la Rosa, para el que *“cuando se trata de argumentos históricos la primera cualidad es la verdad de la imitación, pues aunque no se exija, y antes bien sea falta grave, reducirse a una copia servil, nunca debe perderse de vista la índole de semejantes composiciones”*.²⁷

Sin embargo, y como ya hemos visto, el intento de politizar el teatro no es exclusivo de Rubí, pues como señala David T. Gies:

“El drama histórico y / o político no era nada nuevo en la escena española, y los experimentos de los románticos con el drama histórico –empezando por La conjuración de Venecia, ya eran claro indicio del atractivo que tenía la unión de atmósfera política y realidad contemporánea para el público de los años 30 y 40. Durante los últimos doce años el teatro había tenido un papel complementario (como ocurrió también en tiempos de la invasión napoleónica) de foro para el activismo político, convirtiéndose en punto focal de causas políticas, de

²⁴ Alfonso Sastre, *Drama y Sociedad*, Madrid, Taurus, 1956, pp. 126 y 127.

²⁵ Claudio Vicentini, *La teoría del teatro político*, Firenze, Sansoni Editore, 1981.

²⁶ Víctor Cantero García, “Tomás Rodríguez Rubí y el drama histórico de intención política: Estudio y consideraciones sobre un subgénero dramático de claro alcance social”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXVII-XXVIII (2001-2002), pp. 157-184.

²⁷ Francisco Martínez de la Rosa, “Apuntes sobre el drama histórico”, en *Obras Completas*, Madrid, Atlas, 1962, I, p. 390.

*exhortaciones para el público de una u otra tendencia y de púlpito desde el cual se podía animar el espíritu de los concurrentes y recaudar fondos para una causa”.*²⁸

Como marco general para el estudio que nos proponemos del teatro de la Guerra de la Independencia, y un primer acercamiento al panorama cultural de principios del siglo XIX es válida la introducción que realiza el investigador Guillermo Carnero, en la que nos muestra la extensión y alcance de la cultura, el status social del escritor, la literatura y el arte dramático en las esferas pública y privada, las sociedades culturales, el acceso a la cultura de la mujer, el auge de la prensa periódica, el Romanticismo entre dos siglos, etc., y además nos aporta una buena orientación bibliográfica.²⁹

Como fondo de la investigación está el interés de profundizar y aclarar en la medida de lo posible los comienzos del Romanticismo hispánico en el ámbito del teatro. A pesar de que existe una bibliografía aparentemente suficiente, la crítica sigue muy dividida sobre la periodización y la interpretación de este movimiento, y muestran todavía desacuerdos en muchos puntos referentes a su constitución, orígenes, etc. Algunos estudiosos llevan su nacimiento hasta mediados del Ochocientos, mientras que otros lo sitúan tras la muerte del rey Fernando VII³⁰. En 1800 ya había alcanzado este movimiento una casi definitiva configuración en Alemania e Inglaterra, aunque el triunfo en España, Italia y Francia fue posterior. Sin embargo, hay estudiosos, en especial Russell P. Sebold que adelantan el surgimiento del Romanticismo español a las últimas décadas del siglo XVIII³¹, insistiendo en la fundamentación sensista de la actividad artística moderna y enmarcándolo en una interpretación continuista de la cultura ilustrada a través del siglo XIX; mientras que otros autores consideran este período como Prerromanticismo o Neoclasicismo sentimental. La

²⁸ D. T. Gies, *El teatro español en el siglo XIX*, p. 193.

²⁹ G. Carnero, “Introducción a la primera mitad del siglo XIX español”, en V. García de la Concha (dir.) y G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. XVII-C.

³⁰ Véase, a modo de síntesis, los trabajos de Ivy L. McClelland, *The Origins of the Romantic Movement in Spain*, Liverpool, University Press, 1937; E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*; Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1970; G. Carnero, *Los orígenes del Romanticismo español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad, 1976; V. Llorens Castillo, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979; Manuel Moreno Alonso, *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979; Hans Juretschke, *Los orígenes del Romanticismo en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1982; Russel P. Sebold, *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983; Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.

³¹ R. P. Sebold, *El rapto de la mente (Poética y poesía dieciochescas)*, Madrid, Prensa Española, 1970; ed. corregida y aumentada en Barcelona, Anthropos, 1989.

bibliografía hispanista de los últimos años ha querido distinguir pormenorizadamente la distinción entre Neoclasicismo y Romanticismo para individualizar los rasgos singulares de la literatura de las décadas finales del XVIII. Aguilar Piñal, que había sustituido la palabra prerromanticismo por la de protorromanticismo, concluía afirmando la existencia de una “alborada romántica” para los años últimos del siglo XVIII³². Eva Kahiluoto incluía dentro del neoclasicismo las nociones de sensibilidad, sensualidad y sentimiento.³³

Todas estas conclusiones han sido llevadas a cabo por el estudio de obras literarias, sin embargo, aunque se aprecia en ellas un nuevo gusto y un cambio en la sensibilidad que no existía en textos literarios anteriores, esto no se advierte en la teoría literaria. Es más, no existen en esta época escritos de crítica literaria, ni siquiera debates o referencias a polémicas en cuestiones de un posible cambio de gusto literario. También es cierto, y hay que tenerlo en cuenta, que los textos de teoría no siempre estaban a la par con la práctica literaria, sino que podían surgir antes o después de ésta.

El estudioso José Checa Beltrán ha realizado un magnífico estudio del pensamiento teórico español de la época comprendida entre finales del siglo XVIII y principios del XIX para “valorar la enjundia de estas huellas y relacionarlas con el Romanticismo y con el Neoclasicismo”³⁴. Ha demostrado que las poéticas escritas en esta época se siguen mostrando aferradas al pasado y que las obras de los más destacados teóricos del momento, como Estala, Arteaga, Azara, etc., no hablan de cambios literarios ni de una nueva teoría literaria. Por este motivo, Checa ha basado su investigación en las reseñas de los periódicos, los prólogos y los escritos que sólo indirectamente se pueden relacionar con la formación de una nueva teoría literaria. Comienza hablando de los dos bandos literarios que descollaban en este momento: el grupo capitaneado por Manuel Quintana (seguidores de Blair-Munárriz) y los dirigidos por Leandro Fernández de Moratín (seguidores de Batteaux-Arrieta). Sin embargo, Menéndez Pelayo y los estudiosos de la literatura dieciochesca llegan a la conclusión de que las disputas entre ambos grupos se debían más a cuestiones

³² F. Aguilar Piñal, *Introducción al siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991, pp. 209-211.

³³ Eva Marja Kahiluoto Rudat, “Lo prerromántico: una variante neoclásica en la estética y literatura españolas”, *Iberorromania*, 15 (1981), pp. 47-69.

³⁴ José Checa Beltrán, *Razones del buen gusto (Poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998, p. 284.

sociales y políticas que a literarias³⁵. En estos dos bandos o sectas de las que se habla no se pueden encontrar postulados que pudieran considerarse románticos; ya había dicho Antonio Alcalá Galiano que sus diferencias fueron por temas políticos e incluso personales.

Sin embargo, después de estudiar todos los debates referidos al ámbito literario y a estas innovaciones que se podían apreciar a finales del siglo XVIII, Checa Beltrán llega a la conclusión de que en teoría literaria no existen elementos suficientes que nos permitan hablar de prerromanticismo: “*la disputa que estamos refiriendo enfrenta en el ámbito teórico a ´neoclásicos antiguos` y ´neoclásicos modernos`*”³⁶. El hecho de que este investigador haya demostrado que en estos años no existió una teoría literaria romántica, no excluye el que se hubiesen podido escribir textos prerrománticos e incluso románticos, y esto significaría, sin más, que la teoría y la práctica literarias no habían discurrido de una forma sincrónica.

En nuestro caso, el análisis literario de las piezas teatrales surgidas e inspiradas en los acontecimientos de la Guerra de la Independencia nos permitirá determinar con precisión la evolución literaria desde el Neoclasicismo tomando el drama como objeto de estudio. Y ya hemos constatado que la dramaturgia de estos años de comienzos de siglo necesita de un estudio preciso para conocer bien este período de transición. Uno de los principales problemas con el que nos hemos encontrado a la hora de realizar la investigación es el de la dificultosa localización de las obras, pues muchas de ellas fueron piezas tan efímeras que ni siquiera se publicaron, y hoy se encuentran perdidas. Las que se han conservado permanecen custodiadas en la Biblioteca Nacional de Madrid, la mayoría de ellas en la sala Cervantes, en su sección de manuscritos y en la colección de Gómez Imaz; otras están en la Biblioteca Histórica de Madrid, y en la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona. En cuanto a la documentación de archivo existen grandes lagunas. Así, por ejemplo, en el Archivo Municipal de Madrid, en su sección de Secretaría, que es el depósito que guarda mayor número de documentos teatrales, prácticamente no se conserva ninguno de importancia entre 1809 y 1813. Panorama similar nos hemos encontrado en el Archivo Histórico Nacional, y un poco mejor en cuanto a documentos teatrales del

³⁵ Marcelino Menéndez Pelayo *Historia de las ideas estéticas en España*, México, Madrid, CSIC, 1974, I, p. 1409; María José Rodríguez Sánchez de León “Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX”, en *Actas del Congreso “Entre siglos”*, 2, Bulzoni, Roma, 1993, p. 234) y A. Alcalá Galiano, *Memorias de ___ publicadas por su hijo*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1866, p. 124.

³⁶ J. Checa Beltrán, *Razones del buen gusto*, p. 306.

gobierno intruso en el Archivo General de Palacio, aunque en éste también existen abundantes pérdidas de documentación a causa de las alteraciones sufridas por las entradas y salidas de las tropas francesas en la corte, y más si tenemos en cuenta que fue saqueado varias veces por éstas. La información que se conserva es prácticamente la que contiene los memoriales de actores y empresarios en los que exponían la precaria situación de los teatros y, más en concreto, de sus sueldos.

En lo que se refiere a la bibliografía actual de esta época, es muy abundante la referida a la parte histórica, para la que contamos con importantísimas relaciones de los hechos, tanto contemporáneos a la guerra como actuales, que quedan detallados en el apartado de introducción histórica y en la bibliografía final. La parte literaria y dramática, como ya hemos comprobado, ha sido escasamente estudiada. La investigación del teatro de provincias se ha realizado sólo de forma parcial. Francisco Aguilar Piñal ha estudiado el teatro en la ciudad de Sevilla³⁷, María Teresa Suero Roca y José María Sala Valldaura el de Barcelona³⁸, Carmen Fernández Ariza el de Córdoba³⁹, Ramón Solís y Enmanuel Larraz se han encargado de la dramaturgia gaditana⁴⁰, éste último también ha estudiado el teatro político de Mallorca⁴¹, Enrique del Pino el de Málaga⁴², Lucio Izquierdo el valenciano⁴³ y sólo con algunas menciones escuetas Narciso Alonso Cortés y Emilio Salcedo se han referido al teatro de Valladolid⁴⁴. Nada podemos decir del estudio de los actores, con

³⁷ F. Aguilar Piñal, *Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del rey José*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1964 y “Cartelera prerromántica sevillana.

³⁸ María Teresa Suero Roca, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987, 2 vols, y J. M. Sala Valldaura, *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo. O las musas de guardilla*, prefacio de R. Andioc, Lérida, Ed. Milenio, 2000.

³⁹ Carmen Fernández Ariza, *El teatro en Córdoba en el primer tercio del siglo XIX*, Córdoba, Universidad, Servicio de Publicaciones, 2002.

⁴⁰ Ramón Solís, *El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años 1810 a 1813*, prólogo de Gregorio Maraón, Madrid, Silex, 2000 y E. Larraz, “Teatro y política en el Cádiz de las Cortes”, en AA. VV., *Actas del V Congreso de Hispanistas*, Bourdeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Bourdeaux, 1977, pp. 571-578.

⁴¹ E. Larraz, “Le théâtre à Palma de Majorque pendant la Guerre de l’Indépendance : 1811-1814”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, I (1974) y “Liste de pièces jouées à Palme de Majorque pendant la Guerre de l’Indépendance : 1811-1814”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, X (1975), pp. 315-355.

⁴² Enrique del Pino, *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX*, Málaga, Editorial Arguval, 1985, 2 vols.

⁴³ Lucio Izquierdo Izquierdo, “El teatro en Valencia (1800-1832)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 69 (1989), pp. 257-305, y “El teatro menor en Valencia (1800-1850)”, *Revista de Literatura*, LII, 103 (1990), pp. 101-128.

⁴⁴ Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid (s. XIX)*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1947, Emilio Salcedo, *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*, Valladolid, Ayuntamiento, 1978 y Rosa Díez Garretas, *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*, Valladolid, Diputación Provincial, 1982.

excepción de las diversas biografías que se han realizado del más importante de todos ellos, Isidoro Máiquez⁴⁵. Estos mismos escritos recogen lo que hay en cuanto al arte de la declamación, centrada durante todo este período en la imperiosa figura del actor cartaginés, y por lo que respecta a la escenografía, contamos con muy pocos, aunque importantes, trabajos que dedican unas líneas a la tramoya de estos difíciles años.⁴⁶

Para finalizar la tesis elaboraremos unos índices de obras, autores y géneros. Para la confección de los mismos, recopilaremos toda la información posible respecto a cada obra, sirviéndonos de una gran cantidad de bibliografía, en especial de catálogos y repertorios bibliográficos, obras específicas, diversos estudios y una gran cantidad de artículos sobre autores específicos que nos ayudarán a solventar no pocas dudas de fechas, títulos y autores.

Concluimos esta breve introducción, afirmando que el paso del Neoclasicismo al Romanticismo necesita todavía de muchos análisis pormenorizados, uno de ellos el de este teatro de guerra, patriótico y político, que se encargó de mostrar, en su momento, el aguerrido espíritu y el buen humor de los españoles, así como la fecundidad de su genio literario.

⁴⁵ Son importantes los testimonios del también actor Andrés Prieto acerca de Máiquez, y son determinantes ya que ofrecen fragmentos seleccionados que permiten enjuiciar el método del gran actor y su contribución a la interpretación teatral, debido a que sus biografías responden más a aspectos legendarios que a pormenores artísticos: A. Prieto, *Teoría del arte cómico y elementos de oratoria y declamación para los alumnos del Real Conservatorio de María Cristina* (1835), ed., introducción y notas de Javier Vellón Lahoz, Madrid, Editorial Fundamentos y RESAD, 2001. Le sigue la obra clásica de José de la Revilla, *Vida artística de don Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*, Madrid, Imprenta de Miguel Burgos, 1845. La importantísima obra de Cotarelo es un estudio de erudición más que una biografía, en la que trata de la época y el teatro de la época de Máiquez: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Pocos datos más obtenemos con la realizada por Luis Calvo Revilla, *Actores célebres del Teatro Príncipe o Español, S. XIX*, Madrid, Imprenta Municipal, 1920. Recordamos la obra de Ramón Caralt, *Siete biografías de actores célebres*, Barcelona, s.n., 1944, la anecdótica biografía de José Vega, *Máiquez, el actor y el hombre*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, el artículo de Á. González Palencia, “Nuevas noticias sobre Isidoro Máiquez”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 56 (1948), pp. 73-128, y el estudio de José Rodríguez Cánovas, *Isidoro Máiquez*, Cartagena, Athenas Ediciones, 1968.

⁴⁶ M. J. Moynet, *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones*, versión española por Cecilio Navarro, Barcelona, Daniel Coretto y Cía., 1885; J. Yxart, *El arte escénico en España*; Joaquín Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923; AA. VV., *Las máquinas teatrales. Arquitectura y escenografía. Catálogo de la Exposición de Arquitectura Teatral*, Madrid, 1984-1985; E. Caldera, “Entre cuadro y tramoya”, *Dieciocho*, IX (1986), pp. 51-56; John J. Allen, “La escenografía en los corrales de comedias”, en *Studies in honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Juan de la Cuesta, 1989 y Ana María Arias de Cossío, “Algunas reflexiones sobre escenografía española”, *Información cultural*, 80 (1990), pp. 18-31 y *Dos siglos de escenografía española*, Madrid, Mondadori, 1991.

2. MARCO HISTÓRICO

2.1. Los primeros Borbones

La muerte de Carlos II “el Hechizado”, en 1700, trajo consigo el fin de la dinastía de los Habsburgo dejando a la nación española en el punto más decadente de su poder. Éste, en su testamento, legaba su corona al duque de Anjou. Tras la larga Guerra de Sucesión (1701-1714) que enfrentó a los partidarios de la solución francesa con los de la continuidad austríaca, representada por el archiduque Carlos, y finalizó con la Paz de Utrecht, se asentó en el trono, proveniente de Francia, la casa borbónica.¹

El 18 de febrero de 1701 llegó a Madrid Felipe de Anjou, llamado así antes de empuñar el cetro con el nombre de Felipe V. El nuevo monarca, sombra del rey Sol, trasladó a Madrid la sensibilidad francesa y las ideas del Despotismo Ilustrado de su abuelo, Luis XIV. Comenzó un gobierno ubicado en Madrid y cuyo centro era el soberano. A las Cortes, que tan sólo se reunían en contadas ocasiones, no se les consintió ninguna iniciativa, lo mismo que a los Consejos, que fueron perdiendo su autoridad paulatinamente; a excepción del Consejo de Castilla, que conservó y aumentó sus poderes. En cuanto a la Iglesia, el regalismo intentó contrarrestar el dominio eclesiástico en materias de política, economía y sociedad.²

La corte creada por Felipe V, formada por la familia real y los que les rodeaban, se convirtió a lo largo de la centuria en una pieza clave de la vida no sólo política sino también social, ya que su influencia hizo que la moda, las costumbres y los hábitos españoles se fueran modificando con el tiempo. La idea del bienestar estuvo bien presente entre los Borbones desde su entronización en España, y estos reyes organizaron las ciudades y

¹ Existe una abundante bibliografía sobre los Borbones en general y cada rey en particular. Véase, como introducción al tema de esta dinastía: Manuel Ciges Aparicio, *España bajo la dinastía de los Borbones*, Madrid, Aguilar, 1932; Miguel Artola Gallego, *Los Borbones*, Madrid, Alianza, 1973; Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón, *Los Borbones*, Madrid, Alfaguara, 1975; José María del Corral, *El Madrid de los Borbones*, Madrid, El Avapiés, 1987; Enrique San Miguel Pérez, *La instauración de la monarquía borbónica en España*, Madrid, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, 2001, y Pablo Fernández Albaladejo (ed.), *Los Borbones. Dinastía y Memoria de nación en la España del siglo XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, Marcial Pons, 2001.

² Para un buen estudio de la sociedad española, la economía, la organización política y la administración a lo largo de todo el siglo, consúltense, entre otros, Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid, Ariel, 1965, y G. Anes y Álvarez de Castrillón, *Los Borbones*. Este último contiene una amplia y selecta bibliografía con obras de carácter general sobre el XVIII español. Léase también el estudio de F. Aguilar Piñal, *Introducción al siglo XVIII*.

construyeron el alcantarillado, fuentes de agua potable y hospitales. Y es que por primera vez, y como buen fruto de la Ilustración, se estableció la idea de la felicidad de los ciudadanos como objetivo primordial del gobierno. También es ahora cuando surgen, paralelamente y sin que desapareciesen las grandes celebraciones religiosas, diversiones como los bailes, las máscaras y la ópera. Farinelli, nombre artístico de Carlo Broschi, llegado de Italia para aliviar de su melancolía al rey, fue el más famoso cantante operístico de este período.

Felipe V intentó modernizar España siguiendo los pasos que en su país natal se habían dado. Así, protegió las Ciencias y las Letras, fundó las Reales Academias, como la de la Lengua en 1717, potenció el estudio de las máquinas y la práctica de las lenguas modernas en las enseñanzas universitarias. Tuvo gran interés por la cultura y la educación, y proporcionó mayor entrada a las diversas facultades, hasta entonces sólo frecuentadas por nobles.

Durante su reinado se levantó el teatro de los Caños del Peral y la Biblioteca Real³, germen de la Biblioteca Nacional, donde ofrecieron al público los libros de Palacio. También comenzó en estos años la construcción del inmenso Palacio Real de Madrid, levantado sobre las ruinas del antiguo alcázar, de origen árabe, que se había incendiado en la Nochebuena de 1734. Aunque no llegó a ser disfrutado por Felipe V, nacía como símbolo del esplendor de la monarquía y de la grandiosidad de sus dominios, y quería demostrar con su imponente grandeza cómo la casa borbónica se había consolidado en España y había modernizado el país.

En 1724 el monarca se sentía viejo y, debido a una de sus frecuentes crisis de tristeza, abdicó en su hijo, el príncipe Luis; pero su rápida muerte le devolvió la corona.

Su sucesor, Fernando VI, estuvo en el trono de 1746 a 1759 y se caracterizó su reinado por ser un período de paz y de recuperación económica. Se encargó de aumentar la colección de la Biblioteca Real con nuevas compras y con la edición de libros de arte y de ciencia. A esta época corresponde la difusión por el gusto de la música italiana, con cuyos cantos encontraban alivio las melancolías del rey. Debido a la gran influencia de la corte, que representaba óperas en los teatros de El Retiro y de Aranjuez, los nobles primero y más

³ Fundada en 1712 con el nombre de “Librería Pública”, pronto se la denominó “Librería Real”. Se puede consultar para más información sobre su historia el libro de María Angulo Egea y J. Álvarez Barrientos, *Guía histórica de las Bibliotecas de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2001, pp. 48-68.

tarde el pueblo se aficionaron a la música italiana. También trajeron las compañías de este país la nueva moda de la “ópera bufa”, que mezclaba el canto con letras de humor.

Carlos III⁴ era hijo del segundo matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio y ésta le había procurado el gobierno de Nápoles; pero al morir sin sucesión su hermano, Carlos adquirió la soberanía de España y la corona de Nápoles quedó en manos de su hijo Fernando. Su reinado, de 1759 a 1788, se caracterizó por llegar al punto álgido del Despotismo Ilustrado y poner en práctica todas las reformas que habían sido planeadas anteriormente. Se creó en este período la red de canales y embalses, se fundaron nuevos pueblos, se repartió tierra a los colonos y se introdujo la lotería nacional que redundó con grandes beneficios en la corona española. Fue de gran importancia la creación de las Sociedades Económicas de Amigos del País, como la Bascongada⁵ y la Matritense. También se produjo el Motín de Esquilache el 28 de marzo de 1766, debido a la resistencia soterrada de las fuerzas conservadoras que estaban perdiendo poder, y la expulsión de los jesuitas el 1 de abril del año siguiente.⁶

Con Carlos III la monarquía española recobró, en parte, su grandeza. A pesar de la debilitación financiera del país debido a las luchas contra Inglaterra que se tuvieron que librar por la tradicional alianza del Pacto de Familia con Francia, España estaba en marcha con su economía, mantenía intactas sus colonias y contaba con un gran potencial bélico en el ejército y la marina. En el plano de la cultura pudo contar con la brillantez del máximo representante de la última generación de ilustrados españoles, Gaspar Melchor de

⁴ Véase A. Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial, 1988; y el capítulo “Temas de la Ilustración” en la obra del mismo autor, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, pp. 476-494.

⁵ La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País fue fundada en 1765, entre otros, por el conde de Peñaflores, tío-abuelo de Félix María de Samaniego, con la intención de hacer de la nobleza vasca un grupo social útil a la patria. Se convirtió en modelo de otras organizaciones que apoyaron las reformas ilustradas de la corte borbónica

⁶ La orden de los jesuitas se encargaba de la confesión en la corte y de la enseñanza de los nobles, al tiempo que tenía el cuarto voto de adhesión y fidelidad al Papa, algo que chocaba con el regalismo de los Borbones. Su supuesta participación en el Motín de Esquilache provocó que personajes muy influyentes impulsaran al rey a firmar su expulsión, sin ningún juicio previo. Para España supuso un cambio en la enseñanza y la adquisición para el Estado de los edificios de la Compañía, que se destinaron a crear bibliotecas, laboratorios, etc. Consúltese: Pedro Rodríguez de Campomanes, *Dictamen fiscal de expulsión de los jesuitas de España (1766-67)*, ed., introducción y notas de Jorge Cejudo y Teófanos Egido, Madrid, FUE, 1977.

Jovellanos⁷, que siempre luchó en pro de la libertad y de la verdad. A él se debió la inmensa labor a favor de la educación y de la protección de las letras y los literatos.

Por el mencionado Pacto con la realeza francesa, España se vio abocada a diversos conflictos armados que desequilibraron su economía y su ejército, sin obtener grandes ventajas a cambio. El conde de Floridablanca⁸, secretario de Estado de Carlos III, y perteneciente al grupo de los llamados “golillas o manteístas”⁹ había intensificado el control de fronteras y permitido que la Inquisición recobrara terreno, dando de esta forma un sesgo conservador al gobierno.

Este reinado había significado para España paz, prestigio, ilustración y orden. Los hombres que lo habían ayudado, Campomanes¹⁰, Aranda¹¹, Floridablanca y Jovellanos, pasaron al siguiente gobierno. El sistema no estaba gastado y la paz que se había conseguido con Fernando VI favorecía el desarrollo.

2.2. Reinado de Carlos IV

En diciembre de 1788 murió Carlos III, y la corona española pasó a su hijo Carlos IV¹². El 21 de septiembre de 1789, los nuevos reyes habían hecho su entrada pública en la villa de Madrid, y el día 23, en la iglesia de San Jerónimo, fue jurado como príncipe de Asturias el heredero, su hijo Fernando.

⁷ Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811). Escritor y político español que desplegó, con su ideario ilustrado, una gran actividad. Perteneció a casi todas las academias y colaboró activamente en ellas siempre mirando por el bien de España. Es una de las figuras culminantes de la época y se distinguió siempre por sus ideas progresistas y voluntad de reforma. La bibliografía existente sobre su vida y obras es muy extensa y la iremos comentando a lo largo del trabajo. Recordamos ahora los diferentes trabajos de J. M. Caso González, entre otros, *Biografía de Jovellanos*, Gijón, Foro Jovellanos, 1998 y *Jovellanos*, Barcelona, Ariel, 1998.

⁸ José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca (1728-1808) fue un estadista español, ministro de Carlos III y sucesor de Grimaldi en la Secretaría de Estado. Llevó a cabo una activa política hasta que fue destituido por Carlos IV en 1792. Posteriormente fue presidente de la Junta Central al estallar en España la Guerra de la Independencia y murió ese mismo año.

⁹ Nombre que se daba a los individuos con formación universitaria que no pertenecían a las grandes familias nobiliarias, como sí lo eran el grupo al que se enfrentaba, los “aragoneses o aristócratas”, al que pertenecía el conde de Aranda, que mantuvo siempre una gran tensión con Floridablanca para arrebatarle el gobierno.

¹⁰ Pedro Rodríguez, conde de Campomanes (1723-1803) fue diplomático, estadista, escritor y economista español. Su idea era transformar el país mediante una instrucción práctica y técnica en un régimen económico liberal. Invitó a las autoridades locales a fundar sociedades económicas proponiendo como modelo la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.

¹¹ Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de Aranda (1719-1798) trabajó como militar y político, ministro de Carlos III hasta 1773 y de Carlos IV hasta 1794. Tuvo el cargo de embajador en Francia durante los años anteriores a la Revolución. Fue uno de los representantes del Despotismo Ilustrado y amigo de enciclopedistas franceses. Propuso reformas que fueron muy populares e intervino en la expulsión de los jesuitas en 1767.

¹² Véase Andrés Muriel, *Historia de Carlos IV*, Madrid, Atlas, 1959.

Carlos IV fue un rey abúllico y sin interés por los asuntos del Estado; sólo le preocupaban tres cosas fundamentalmente, la caza, los oficios manuales, en especial la relojería, y su salvación eterna. A pesar de haber mantenido una correspondencia secreta con el conde de Aranda, principal partidario de los “aristócratas”, siguió con el gobierno de los golillas. Después de la Revolución Francesa¹³, que desvirtuó el panorama favorable legado por Carlos III, el gobierno de Floridablanca se convirtió en un filón de problemas para el nuevo rey. No había partidarios en España del cambio político al estilo de la Revolución, pero los ilustrados luchaban por un reformismo religioso y cultural, que chocaba con la política antirrevolucionaria del conde. En consecuencia, los ilustrados españoles se dividieron en dos grupos, los que temían la influencia de la Revolución y los que la veían con interés, como Jovellanos o el abate Marchena¹⁴. Por este motivo, Floridablanca, que había puesto férreas medidas de control político y cultural en España, fue sustituido por el conde de Aranda en febrero de 1792. La “mano dura” del conde, que frenó la evolución reformista que hasta entonces le había caracterizado, fue sustituida por la “mano abierta” que preconizaba Aranda¹⁵. Sin embargo, la caída de la monarquía en Francia, en agosto de 1792, provocó que el recién nombrado ministro fuese reemplazado en noviembre del mismo año por el hasta ahora casi desconocido Manuel Godoy¹⁶. No podemos olvidar el retroceso que sufrió el ideario ilustrado debido a la persecución que sufrieron algunos de los más famosos de sus filas, como Jovellanos o Meléndez Valdés, confinado fuera de la corte durante diez años.

La época de Carlos IV constituyó la fase de transición del siglo XVIII al XIX. Contrariamente a lo que se piensa, se puede afirmar que en su gobierno continuaron las

¹³ “[La Revolución] *Para España fue un desastre en todos los aspectos políticos, sociales y económicos, un elemento tan perturbador como la invasión musulmana, un cambio de rumbo más diametral que la llegada de la Casa de Austria, una vuelta a los tiempos de crisis profunda de Enrique IV de Castilla o de Carlos II el Hechizado.*” (José Antonio Vaca de Osma, *La Guerra de la Independencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, p. 25).

¹⁴ José Marchena (1768-1821). Poeta español de carácter revolucionario. Colaboró con los girondinos en la Revolución Francesa, y con José I durante la Guerra de la Independencia española.

¹⁵ Carlos Seco Serrano, *Historia del conservadurismo español. Una línea política integradora en el siglo XIX*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2000, p. 18.

¹⁶ Para un buen conocimiento de su vida léase la biografía de Emilio La Parra, *Manuel Godoy. La aventura del poder*, prólogo de C. Seco Serrano, Barcelona, Tusquets Editores S. A., 2002. Se pueden consultar también las memorias del príncipe de las Paz con la interesante introducción de C. Seco Serrano, “Godoy: el hombre y el político”, ed. y estudio preliminar de *Memorias críticas y apoloéticas para la historia del reinado del Señor Carlos IV de Borbón*, Madrid, Atlas, 1956, pp. VII-CXXXVII; Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

reformas que su padre había comenzado. La producción científica y la educación crecieron favorablemente en esta época. Su favorito, Godoy, tuvo contacto con los ilustrados¹⁷ y continuó las reformas paralizadas por Floridablanca. Se impulsó el desarrollo de la industria y el comercio, se abolieron los gremios y se fomentó el aprendizaje. Se protegió la agricultura, se limitó el poder de la Inquisición, y se dictaron medidas acertadas en cuanto a la higiene, la seguridad y la beneficencia. Sin embargo, la forma todavía existente de organización social, es decir el feudalismo, impedía el progreso y el crecimiento de la riqueza. Los campesinos no poseían tierras propias, y la industria era todavía muy pobre. Todo esto se oscureció aún más por el hecho de que la situación internacional era muy complicada debido a las cada vez más difíciles relaciones comerciales y a los conflictos bélicos de los que España no se vio libre. Con estas palabras expresaba la situación española el novelista José Luis Sampedro: “*Estamos entre el yunque y el martillo: Francia que quiere Europa, e Inglaterra que quiere el mar y las Indias*”.¹⁸

2.2.1. El gobierno de Manuel Godoy

En 1807 Godoy, gracias al favoritismo, se había convertido en la máxima autoridad del reino, sin tener apenas partidarios. Para ascender de cargo era necesario o el criterio de antigüedad y aristocracia, o los méritos profesionales, y de ambos carecía Manuel cuando entró en la cámara y la tertulia de los reyes. El favorito, un simple guardia de corps, ascendió por voluntad del monarca, lo cual era aceptable en el siglo XVIII. Pronto, y siempre gracias a la confianza que Carlos y María Luisa pusieron en él, adquirió rentas, entró en la Orden de Santiago sin pasar por los requisitos necesarios, ingresó en la Real Orden de Carlos III, destinada sólo a personas de la realeza, y se convirtió en válido, llegando muy pronto, como hemos dicho, a la Secretaría de Estado. En estos momentos la monarquía española estaba en serio peligro, pues era mirada por la República Francesa como un exponente de la corrupción creada por el despotismo y el fanatismo religioso.

El historiador y biógrafo Emilio La Parra califica a Manuel con unos atributos que le acompañaron durante todo su gobierno: intensa dedicación al trabajo, capacidad para

¹⁷ Véase “El ideario político de Godoy. Godoy y los ilustrados”, en el estudio preliminar de C. Seco Serrano a las citadas *Memorias*, pp. XLIV-LXV.

¹⁸ José Luis Sampedro, *Real Sitio*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994, p. 26.

desenvolverse en la vida cortesana y suma fidelidad a los reyes¹⁹. El escritor Ramón Solís lo ve así:

“Don Manuel Godoy no es un lunático ambicioso que ha prosperado a impulsos de las veleidades de la reina y la abulia de un rey mediocre y bondadoso. El favorito supo ver con inteligencia los problemas de España y, aunque tuvo por malas consejeras a su ambición y a su vanidad, se enfrentó dignamente con ellos. No era nada fácil conducir la nave del Estado en aguas tan turbulentas como las de aquella Europa que le tocó vivir”.²⁰

Manuel gobernó al pueblo español como los antiguos validos. Sus primeros decretos fueron muy oportunos, como la bajada del precio del pan, que lo hizo muy popular en las clases bajas. En el año de 1803, catastrófico para España por la pérdida de la cosecha debido a las lluvias pertinaces y la peste propagada por Andalucía y Levante, Carlos IV y Godoy hicieron lo humanamente posible para paliar esta situación.

El favorito siempre se guió por una política pragmática, movido por las circunstancias de la política exterior y cumpliendo siempre la voluntad real. Sin embargo, la intriga permanente de palacio²¹, las enemistades y la presión del Directorio francés le impidieron desarrollar sus planes de reforma. Quiso mantener la neutralidad con Francia con el fin de poder conseguir la gran obsesión de ese momento de Carlos IV: salvar de la muerte en la guillotina al hasta ahora rey, Luis XVI, y a su familia. Pero la ejecución de la familia real francesa motivó la expulsión del embajador galo en España en 1793 y la consiguiente ruptura de relaciones entre los dos países. El conde de Aranda, gran conocedor de Francia por haber sido embajador en este país, propugnó siempre una política de neutralidad y aconsejó a Godoy que no rompiese el tradicional Pacto de Familia con el país

¹⁹ E. La Parra, *Manuel Godoy. La aventura del poder*, p. 149.

²⁰ Ramón Solís, *La Guerra de la Independencia Española*, Barcelona, Noguer, 1973, p. 13.

²¹ Un buen conocimiento de las intrigas existentes en palacio en la época que tratamos las podemos obtener con la lectura de la décima carta del emigrado José Blanco donde nos muestra la ostentosa y frívola vida de la corte: José Blanco White, *Letters from Spain*, Londres, 1822; *Cartas de España*, introducción de V. Llorens, trad. y notas de Antonio Garnica, Madrid, Alianza, 1986, pp. 253-274; y en dos gratas novelas: Benito Pérez Galdós, *La corte de Carlos IV*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1967, y la ya citada *Real Sitio* de Sampedro.

vecino²². Ambos se enfrentaron y al final, la Convención francesa declaró la guerra a España. En palabras del historiador Carlos Seco Serrano:

*“La guerra contra la Francia regicida tomó el aspecto de una cruzada, a la vez política y religiosa; habían quedado en entredicho, de momento, las orientaciones ilustradas -reformistas- de todo el siglo. A los dogmas de la Revolución -libertad, igualdad, fraternidad- se les oponía ahora una exaltación de carácter religioso y monárquico”.*²³

A pesar de la falta de recursos de la península, tanto militares como económicos, la lucha entre los dos países comenzó. España apenas obtuvo victorias en los dos años que duró la contienda, y se puso de manifiesto la incapacidad e inexperiencia del ejército. El 23 de julio de 1795 se firmó el Tratado de Basilea para obtener la paz, y desde este momento Godoy obtuvo el título de príncipe de la Paz. Sin embargo, y aunque se presentó este Tratado como un éxito, las consecuencias no podían ser peores para España, que perdió la isla de Santo Domingo, prácticamente Cataluña se anexionó a Francia y el estado de la hacienda quedó en evidente ruina. Además, comprometió de nuevo a nuestro país a reanudar la alianza, perdiendo así su neutralidad.

La falta de apoyo al favorito dentro de España hizo que éste quisiera mantener la relación con el país vecino. Así, en 1796, firmaron el Tratado de San Idelfonso la República Francesa y la monarquía española. Pretendía Godoy, al igual que sus antecesores en el poder, unir las fuerzas hispanas con las galas para luchar contra el poderoso enemigo común, Inglaterra, cuyos navíos causaban grandes estragos en las comunicaciones y el comercio de la metrópoli con sus posesiones de Ultramar. Otro beneficio era evitar que Carlos IV sufriera la misma suerte que su primo, Luis XVI. Emilio La Parra comenta acerca de esta situación:

²² Palabras del conde de Aranda en la reunión del Consejo de Estado, Aranjuez, 1794: “¿Y sería, por ventura, prudente meternos a pelear contra los ardientes promotores de la libertad? [...] ¿Quién sabe si no habría peligro de que se contagiasen nuestro ejército con las doctrinas francesas? A esto se añade que el fanatismo por la libertad dará fuerza a los ejércitos franceses. Es grande la diferencia entre los que pelean por una opinión que les tiene preocupados, y los que van a la guerra por sólo cumplir con la obligación de su oficio.” (A. Muriel, *Historia de Carlos IV*, pp. 89-90).

²³ C. Seco Serrano, *Historia del conservadurismo español*, p. 18.

*“A medida que Godoy fue adquiriendo experiencia, comprobó la imposibilidad de librarse de la dependencia francesa. Francia e Inglaterra cerraban un círculo internacional del que resultaba imposible salir a una potencia como la monarquía española, sumamente vulnerable por la obligación de mantener un imperio de dimensiones superiores a la capacidad de sus fuerzas”.*²⁴

Mientras la flota española se empleaba ahora en la guerra contra Inglaterra, lo que ocasionó la pérdida de la isla de la Trinidad en la derrota naval del cabo de San Vicente en 1797, el propio destino de Godoy quedó determinado por el curso de esta alianza franco-española. Así, España siguió los designios marcados por el país vecino, primero por el Directorio y más tarde por Napoleón Bonaparte, como cónsul y como Emperador. El gran corso se convirtió en el árbitro de las querellas de la familia borbónica española.

Durante un período de dos años escasos, mientras Francia estaba inmersa en su campaña contra Egipto, España recuperó un poco su situación económica. Se produjo la primera desamortización de bienes de la Iglesia²⁵, aumentaron las exportaciones y los ministros ilustrados promovieron viajes sanitarios y científicos a América, la reforma de las universidades y el intento de controlar el Santo Oficio.

Por diferentes motivos se consiguió que en 1798 Godoy fuera destituido de su cargo. Su sustituto fue primero Francisco Saavedra²⁶, y poco más tarde Luis Mariano de Urquijo²⁷; pero el favorito sólo estuvo unos meses apartado de la política, pues al poco

²⁴ E. La Parra, *Manuel Godoy. La aventura del poder*, p. 144.

²⁵ El desprestigio político del Absolutismo durante el reinado de Carlos IV estuvo unido a la quiebra financiera de la monarquía: gastos crecientes, mercado colonial dificultoso, ausencia de reforma fiscal con la consecuencia del estancamiento de impuestos, aumento de la deuda, etc. Todo esto trajo como consecuencia la primera desamortización de los bienes eclesiásticos: Decreto de Godoy del 19 de septiembre de 1798, por el que se debían poner a la venta los bienes pertenecientes a cofradías, hospitales y hospicios. Véase el artículo de Richard Herr, “Hacia el derrumbe del Antiguo Régimen: crisis fiscal y desamortización bajo Carlos IV”, *Moneda y Crédito*, 118 (1971), pp. 37-100.

²⁶ Francisco Saavedra (1746-1819). Antes de ser secretario de Estado, estuvo en el Ministerio de Hacienda. Posteriormente, durante la Guerra de la Independencia, formó parte de la Junta Central y de la primera Regencia.

²⁷ Luis Mariano de Urquijo (1768-1817). Como ministro de Estado desarrolló una política reformista. Su postura anticlerical y poco sumisa a los intereses franceses precipitaron su caída. Tradujo a Voltaire por lo que también fue perseguido por el Santo Oficio. Acabó sus días exiliado en Francia. Menéndez Pelayo lo describe como un “*personaje ligero, petulante e insípido, de alguna instrucción pero somera y bebida por lo general en las peores fuentes: lleno de proyectos filantrópicos y de utopías de regeneración y mejoras: hombre sensible y amigo de los hombres, como se decía en la fraseología del tiempo, perverso y galicista escritor, con alardes de incrédulo y aun de republicano.*” (R. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Imprenta de F. Maroto e Hijos, 1881, III, p. 172).

tiempo se unió al partido de los conservadores. Urquijo, que mantenía su poder gracias al apoyo del Directorio, se vino abajo el 18 Brumario²⁸, fecha en la que Napoleón derrocó dicha institución estableciendo su Consulado. Entre tanto, Manuel fue nombrado Generalísimo y Gran Almirante, y se puso al mando de los ejércitos españoles.

La política exterior española quedó de nuevo en manos del favorito, con tres objetivos por su parte: la creación del reino de Etruria, ampliando Parma con la Toscana; el afán de evitar la guerra con Portugal, que no consiguió y estalló en 1801; y la lucha contra Inglaterra, que acabó con la derrota de Trafalgar en 1805. De la campaña contra Portugal, denominada por el pueblo “Guerra de las Naranjas”²⁹, obtuvo España la ciudad de Olivenza en Extremadura y recuperó la isla de Menorca por el beneficio de la Paz de Amiens, firmada en marzo de 1802, que en realidad fue sólo una tregua de un año de duración.

Napoleón, recién consagrado Emperador por el papa Pío VII, forzó a España a una nueva declaración de guerra a Inglaterra, a pesar de que Godoy deseaba la neutralidad. La poderosa escuadra franco-española al mando del almirante francés Villeneuve fue destrozada por los ingleses el memorable día del 20 de octubre de 1805 en un combate donde ambas fuerzas rivalizaron en valor y sacrificio. Después de la terrible y heroica derrota de Trafalgar³⁰, en la que España perdió su flota y se hundió definitivamente como potencia naval a manos de la armada inglesa mandada por Nelson, se acentuaron los males de la monarquía, en especial por la pobreza económica en que se había sumido. América se convirtió inaccesible para el comercio con los navíos españoles, por lo que sufrió una gran caída de la que sería casi imposible recuperarse. Francia no padeció de forma tan grave las consecuencias de este fracasado combate en el que murieron grandes capitanes de la armada española, Churruca y Alcalá Galiano, entre otros. Con respecto a la aliada de España dice el novelista Benito Pérez Galdós:

²⁸ 9 de noviembre de 1799.

²⁹ La poeta malagueña María Rosa Gálvez dedica unos versos a este episodio bélico en su poema “La campaña de Portugal”, compuesto en silvas. M. R. Gálvez de Cabrera, *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, I, pp. 6-9.

³⁰ Véase el capítulo “Guerra contra Inglaterra: Trafalgar” de J. A. Vaca de Osma, *La Guerra de la Independencia*, pp. 47-63. En la opinión de Charles Esdaile “*Trafalgar no fue el golpe mortal de la leyenda. En realidad, antes de que se disparase el primer cañón España ya había dejado de ser una potencia naval. Aunque tenía buques en abundancia, ya no disponía de medios para equiparlos, preparación y experiencia para gobernarlos, ni recursos para construir otros.*” (C. Esdaile, *La Guerra de la Independencia. Una nueva historia*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 54).

“Si perdía lo más florido de su marina, en tierra alcanzaba en aquellos mismos días ruidosos triunfos. Napoleón había transportado en poco tiempo el gran ejército desde las orillas del canal de La Mancha a Europa central, y ponía en ejecución su colosal plan de campaña contra Austria. El 20 de octubre, un día antes de Trafalgar, Napoleón presenciaba en el campo de Ulm el desfile de las tropas austríacas, cuyos generales le entregaban su espada, y dos meses después, el 2 de diciembre del mismo año, ganaba en los campos de Austerlitz la más grande acción de su reinado”.³¹

Es en este momento, después de la batalla de Trafalgar, cuando comenzó una campaña denigratoria contra Godoy promovida por el príncipe de Asturias. Y es que, un sistema tan personalizado que delegó todo su poder en el favorito condujo a que todas las animosidades se dirigiesen contra el poseedor de la autoridad, que se había convertido en el personaje más odiado y envidiado de la corte, y que aparecía ante el pueblo como el único responsable de todas las dificultades, tanto políticas como financieras.³²

2.2.2. El partido fernandino y la conspiración de El Escorial

Fernando fue proclamado príncipe en 1789³³. Ya durante su boda con María Antonia, prima suya, en 1802 se pudo apreciar el afecto y veneración del pueblo hacia el futuro monarca, aunque estaba más justificado por el odio que tenían a Manuel Godoy que por amor al heredero, en el que sólo se veía el deseo y la esperanza de cambio. La princesa de Asturias, anglófila, estaba deseosa de sacar a España de la influencia francesa. Falleció en 1806, algunos creen que envenenada, sin haber conseguido afirmar la personalidad de su marido. El partido fernandino estaba carente de un ideario y de un dirigente capaz. Sus seguidores eran principalmente tres, el canónigo Juan de Escoiquiz³⁴, el duque del

³¹ B. Pérez Galdós, *Trafalgar*, Madrid, Alianza, 1977, p. 138.

³² Émile Témine, Albert Broder y Gerard Chastagnaret, *Historia de la España contemporánea. Desde 1808 hasta nuestros días*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 20.

³³ El futuro Fernando VII nació en El Escorial el 14 de octubre de 1784 y era el tercer hijo de los reyes de España. Fue educado por Escoiquiz, quien le alentó la desconfianza y un feroz odio hacia sus padres y el favorito de éstos. Su carácter fue siempre frío, reservado e impasible. Sobre su reinado, véase, entre otros estudios, el de Manuel Marliani, *El reinado de Fernando VII*, Madrid, Sarpe, 1986.

³⁴ Juan de Escoiquiz (1747-1820), canónigo de Zaragoza y preceptor del príncipe de Asturias, cooperó en la preparación del Motín de Aranjuez e inspiró al príncipe el viaje a Bayona por su ambición. Durante la guerra contra Napoleón residió en Francia y en 1814 formó parte de la camarilla absolutista.

Infantado y el conde de Montijo. Entre todos difundieron rumores de que Godoy pretendía el trono español, y éste, para atajar toda clase de intrigas mandó desterrar, con el apoyo del rey, a doscientos aristócratas de los Reales Sitos. Sin embargo, la trama para la caída de Manuel ya estaba en camino.

El heredero tenía un ansia desmedida por poseer cuanto antes la corona, y para conseguirlo no dudó en ponerse en manos de Napoleón, al que, mediante una correspondencia secreta, pidió la mano de una princesa francesa. Sus partidarios rechazaban la política de Godoy de alejamiento de la nobleza y, alentados por el perverso Escoiquiz, urdieron la conspiración de El Escorial, que pretendía el destronamiento de Carlos IV. Fue descubierta a tiempo y conocida en su totalidad en el interrogatorio al que sometió el rey a su hijo³⁵, el cual delató a todos los confabulados, que fueron de inmediato desterrados. Aun así, este delito de traición no mereció más que una reprimenda y unas cartas de perdón a sus padres que salieron publicadas en la prensa madrileña. Sin embargo, el pueblo, fácilmente engañado, siempre creyó que había sido todo idea de Godoy para desacreditar al príncipe de Asturias, y nunca vieron en él a un mal hijo sino a una víctima más de Manuel.

2.2.3. El Tratado de Fontainebleau

Las presiones con que Napoleón tenía sometida a España llevaron en 1807, con motivo principal del reparto de Portugal, a la firma del Tratado de Fontainebleau, a través del cual el Emperador tenía pensado la construcción de un imperio continental unificado en comercio y política. A Godoy se le presentaba como la única alternativa que le quedaba para salvar su posición política e incluso su vida. No obstante, las intenciones de ambos fracasaron. El Tratado fue firmado el 27 de octubre de 1807 por el general Duroc, que representaba a Francia, y por Eugenio Izquierdo de Rivera, antiguo representante personal de Manuel en París, que actuaba como embajador de España. Fue este día el momento en que Napoleón, casi con toda seguridad, decidió apropiarse de la península. Las intrigas de

³⁵ Al estudiar los hechos que habían precedido a la cesión de la corona española por parte de Napoleón a su hermano José, éste reflexiona así ante las sospechas de Carlos IV: “*Por lo visto, cada vez que el pobre don Fernando está activo en algo, tanto montar a caballo como mantener correspondencia, todo el mundo sospecha. Tal debe ser su indolencia natural.*” (Juan Antonio Vallejo-Nájera, *Yo, el Rey*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 109).

palacio y los problemas internos entre el débil monarca, su ambicioso hijo y su valido, habían provocado que Bonaparte se abriera camino para decidir los destinos de España.³⁶

Hacia finales de 1807 el gran corso tenía bajo su dominio a poderosos enemigos de Europa³⁷. La costa estaba cerrada al comercio inglés y sólo quedaba Portugal para completar el bloqueo continental. Con el fin de la conquista de este país, en octubre de 1807 se introdujo un ejército francés bajo el mando del general Junot³⁸, que llegó a Lisboa poco después sin que los portugueses ofrecieran resistencia alguna a la artillería gala. Su misión era la de cerrar los puertos lusitanos a los mercaderes británicos y expulsar a los ingleses de Oporto y Lisboa. La fácil conquista de Portugal y la huida de sus reyes a Brasil hizo pensar al Emperador que España caería con la misma facilidad, y que bastaba un golpe militar rápido y repentino para apoderársela. Talleyrand, ministro de Exteriores de Bonaparte, pensó que comprometerse de esa forma con un país nacionalista y católico suponía un grave error. El mejor diplomático de Napoleón se negó a intervenir y dimitió de su cargo, siendo sustituido por Champagny.³⁹

El Emperador guardaba un ejército para resolver esta cuestión. Conforme a una de las cláusulas del Tratado de Fontainebleau podía mantener disponible un regimiento en la frontera, mandado por Dupont⁴⁰, con el fin de que estuviese preparado para penetrar en la península. La aprobación para la entrada de las tropas imperiales la debía dar el gobierno español en el momento en que se demostrase que Gran Bretaña enviaba soldados a Portugal. No obstante, sin informar a la corte española, los hombres de Dupont ocuparon Toro, Zamora, Palencia y Valladolid. Un cuerpo de 30.000 soldados al mando del general

³⁶ Juan Carlos Montón sugiere que el célebre proceso de El Escorial no fue sino una intriga montada por el propio Napoleón con el propósito de facilitar la conquista militar de la península distraendo la opinión general española. (J. C. Montón, *La revolución armada del Dos de Mayo en Madrid*, Madrid, Ediciones Istmo, 1983, p. 39).

³⁷ Napoleón había firmado, además, el Tratado de Tilsit este mismo año con Prusia y Rusia. Éste contenía una cláusula secreta que comprometía a Francia a tolerar la anexión de Finlandia por Rusia. A cambio, este país aceptaba la ocupación de España por Francia.

³⁸ Jean Junot (1771-1813) fue un destacado general del Imperio napoleónico. Participó como jefe en la primera invasión de Portugal. Derrotado más tarde, tuvo que firmar el convenio de Sintra por el que dejaba Portugal a los ingleses. También participó en el sitio de Zaragoza y, de nuevo, en otra invasión de Portugal junto a Massena. Luchó en Rusia y Alemania, y finalmente, enloquecido, se suicidó.

³⁹ David Gates, *La úlcera española. Historia de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 19. Por su parte, el historiador Georges Roux apoya la idea de que Talleyrand fue el verdadero instigador de la guerra y que en 1807 le inspiró a Napoleón la tentación de apoderarse de España, aunque más tarde juró haberse opuesto. (G. Roux, *La guerra napoleónica de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 23).

⁴⁰ El general Pierre Dupont (1765-?) participó de una forma distinguida en las campañas de Austria, Prusia y Rusia. Tras la derrota de Bailén cayó en desgracia y perdió el apoyo del Emperador.

Moncey⁴¹ penetró en enero de 1808, situándose en Navarra y Vascongadas. El general Duhesme⁴² entró en Cataluña con un ejército franco-italiano, y fue seguido por el mariscal Bessières⁴³ con otros 30.000 hombres.

En un principio, esta invasión no preocupó a los habitantes porque creían que Portugal era su objetivo, y que además entraban como medida de protección y apoyo al príncipe Fernando después de los sucesos de El Escorial; pero debido a la actitud de las tropas y a la ocupación de castillos y ciudades del norte, se fueron levantando funestas sospechas. Pronto, la hostilidad hacia las tropas extranjeras se hizo evidente y comenzó el asesinato de soldados franceses que se hallaban rezagados de sus tropas.

2.2.4. El Motín de Aranjuez

Napoleón decidió informarse de la situación real de la península: geografía, organización militar, situación económica y política, estado del pueblo, etc. y con este fin envió a diversos agentes antes de que él decidiese o no sustituir a los Borbones del trono. El 16 de marzo de 1808, con la entrada inminente de los ejércitos franceses en Madrid, le comunicaron que Godoy era aborrecido y que cualquier proyecto debía acabar con el príncipe de la Paz. Éste era el único camino capaz de volverse a ganar la voluntad de los españoles después de la toma de Pamplona y Barcelona.

Comenzó en Francia una campaña en la prensa contra Manuel. Izquierdo, enviado por el favorito a París, llegó a Aranjuez con el siguiente mensaje: Napoleón no consentiría que Fernando se casase con una princesa de Francia a no ser que mostrara una completa sumisión a su padre, porque conocía que había sido descalificado y deshonrado por las declaraciones de éste tras los sucesos de El Escorial. Exigió además un tratado comercial que abriese la América española a los franceses, y que cediera las provincias del norte, entre los Pirineos y el río Ebro, a cambio del centro de Portugal.

A pesar de que Godoy siempre se había precipitado a firmar tratados con Francia y en todo momento estuvo a los pies del Emperador, fue el primero en comprender los

⁴¹ Jeannot de Moncey (1754-1852), nombrado mariscal en 1804, mandó el III Cuerpo del Ejército Imperial en 1808. Al año siguiente se retiró de la milicia y dirigió fuerzas de reserva y operaciones secundarias.

⁴² Philippe Duhesme (1766-1814) participó en las campañas de Vendée, del Rhin y de Italia. En 1808 mandó las tropas de ocupación de Cataluña.

⁴³ Jean-Baptiste Bessières (1768-1813) destacó como comandante de la guardia de caballería. Fue vencedor en la batalla de Medina de Rioseco, y sirvió en la campaña de 1812 contra Rusia.

oscuros planes de éste. La reina María Luisa de Etruria había sido expulsada de su pequeño reino italiano, y Manuel no presagiaba nada bueno para España. Al darse cuenta de las verdaderas intenciones de Bonaparte, quiso llevarse a los reyes a Andalucía para, desde allí, poder pasar a América, como habían hecho los reyes de Portugal. Con este fin, ordenó a las tropas que guardaran el paso de Talavera y Toledo, y mandó a una gran parte de la guarnición madrileña que se dirigiera a Aranjuez para escoltar el viaje. Éste quedó fijado para el 17 de marzo, pero los ministros y los partidarios de Fernando se opusieron, ya que creían fervientemente que las tropas francesas estaban allí para apoyar su causa.⁴⁴

Con el motivo de la entrada de los ejércitos napoleónicos en Madrid se soliviantó a la población de Aranjuez y de las comarcas vecinas para aprovechar la situación del apoyo de las tropas y acabar con la privanza del príncipe de la Paz. El pueblo, que en gran parte vivía de la estancia de la corte en el palacio, comenzó a agitarse, y los agentes de Fernando reforzaron su temor, hasta que asaltaron la residencia de Godoy. El conde de Montijo desempeñó un importante papel en el mantenimiento de los ánimos y operaba entre las gentes vestido de labrador unas veces, haciéndose llamar el “tío Pedro”, “el Aragonés”, etc., y otras aparecía como conde y grande de España. Distribuía vino y tabaco entre campesinos y soldados, y éstos vigilaban día y noche los caminos de salida del Real Sitio. Con el Motín⁴⁵, fruto de la conjura de El Escorial y ocurrido la noche del 18 al 19 de marzo de 1808, llegó a su fin toda una era de la historia española. Nadie hizo resistencia, el palacio del valido fue asaltado y saqueado, quemaron los muebles y enseres, pero él no fue capturado hasta el día siguiente, cuando salió de su escondite para pedir agua. Fue privado de todos sus títulos y cargos políticos, y le condujeron a prisión, defendido por la tropa para

⁴⁴ El 18 de marzo se publicó en la prensa el llamado “Bando del Oprobio”, en el que el Consejo del Reino anunciaba lo siguiente:

“Habiendo de entrar Tropas Francesas en esta Villa y sus inmediaciones con dirección a Cádiz, se ha dignado S. M. comunicarlo al Consejo en Real Orden dirigida a su Decano Gobernador interino con fecha de ayer por el Excmo. Señor Marqués Caballero, mandando, entre otras cosas, se haga saber al público ser su Real voluntad, que dichas Tropas, en el tiempo que permanezcan en Madrid y sus contornos, sean tratadas como que lo son del íntimo Aliado de S. M., con toda la franqueza, amistad y buena fe que corresponde a la alianza que subsiste entre el Rey nuestro Señor y el Emperador de los Franceses: lo que se avisa al Público de orden del Consejo, esperando este Supremo Tribunal de la ilustración y fidelidad de este pueblo a su Soberano, cumplirá exactamente su Real voluntad.” (Diario de Madrid, 18 de marzo de 1808, pp. 349-350).

⁴⁵ Para más información, véase Francisco Martí Gilabert, *El Motín de Aranjuez*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 1972.

que no fuera asesinado por los propios amotinados⁴⁶. Los tres poderes, monarquía, aristocracia e Iglesia habían logrado durante siglos encauzar la vida política española. El pueblo había ido por donde lo habían llevado sus dirigentes, pero esta situación concluyó al derribar a los reyes y al favorito⁴⁷. Y eso que el populacho “no tenía ningún agravio que vengar” y, sin embargo, las masas acaudilladas “consiguieron elevar en breves horas aquel *Motín cortesano y puramente de clase, hasta el punto de un verdadero y formidable levantamiento nacional*”.⁴⁸

Godoy fue puesto en prisión preventiva, pero este arresto se interpretó como un intento por parte del rey para defender al “choricero”, y los disturbios sólo cesaron cuando Carlos IV abdicó a favor de Fernando⁴⁹. Esa misma noche, el príncipe fue proclamado rey.

Pérez Galdós, en su tercera novela de los *Episodios Nacionales*, relata estos hechos con fidelidad a lo sucedido y así dice:

“El pueblo vitoreaba al nuevo Rey. El plan concebido en las antecámaras del Palacio había sido puesto en ejecución con el éxito más lisonjero. Todo estaba

⁴⁶ Ramón de Mesonero Romanos reproduce un soneto sobre la persona y desgracia final de Manuel Godoy:

*“Por ti murió el de Aranda perseguido;
Floridablanca vive desterrado;
Jovellanos en vida sepultado,
y muchos grandes yacen en olvido.
De la madre, del padre, del marido
arrancaste el honor, y has profanado,
polígamo brutal, aquel sagrado
que indigno tú pisar no has merecido.
Calumnias, muertes, robos y atentados
con descaro insolente cometiste,
¡Oh tú, el más ruin de los privados!
Si almirante, si grande te creíste
cuando eras el más vil de los malvados,
hoy el cielo te vuelve a lo que fuiste”.*

(R. de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, ed. de José Escobar y J. Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia, 1994, pp. 100-101).

⁴⁷ “En el Motín de Aranjuez, antes que en el Dos de Mayo, nació la España moderna. Allí se vivió lo que ya habían experimentado los revolucionarios franceses: la revelación de que el poder real no es invencible ni protegido de Dios porque la historia la hacen los pueblos.” (J. L. Sampedro, *Real Sitio*, p. 528).

⁴⁸ R. de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, p. 102.

⁴⁹ “Carlos IV había llevado a efecto su dimisión suponiendo que, en esos momentos críticos, Fernando sacaría de Napoleón mejores condiciones que él. Al menos así se lo declaró a su confesor y testigo de estos sucesos Félix Amat.” (Hans Juretschke, *Los afrancesados durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Sarpe, 1986, p. 18). Buena exposición de todos estos sucesos los podemos leer en el libro de Carlos Corona, *Revolución y reacción en el reinado de Carlos IV*, Madrid, Rialp [Rivadeneira], 1957.

*hecho, y los cortesanos, que desde los balcones contemplaban con desprecio el entusiasmo de la fiera, tan brutal en su odio como en su alegría, no cabían en sí de satisfacción, creyendo haber realizado un gran prodigio. [...] En su ignorancia y necedad, no se les alcanzaba que habían envilecido el trono, haciendo creer a Napoleón que una nación donde príncipes y reyes jugaban la corona a cara o cruz sobre la capa rota del populacho, no podía ser inexpugnable”.*⁵⁰

Con la caída del favorito, que fue el chivo expiatorio de los males y la corrupción del poder español, desapareció la resistencia a los supuestos planes de Napoleón. Al mismo tiempo, las proclamas del rey pedían al pueblo que mostrase buena disposición a los ejércitos napoleónicos: estos dos hechos hicieron creer al Emperador que podía, fácilmente, destronar a los Borbones.

2.3. Breve primer reinado de Fernando VII

El 23 de marzo llegó Joaquín Murat, duque de Berg⁵¹, al frente de su estado mayor con un número grande de tropas. Se les recibió con cortesía y frialdad; sin embargo, el cuñado de Napoleón dejó claro que no reconocería a Fernando mientras que aquél no otorgara su aprobación, y que sus relaciones oficiales sólo se establecerían con Carlos IV. El hijo de éste, ingenuo y orgulloso, había creído que su ascenso al trono sería apoyado por

⁵⁰ B. Pérez Galdós, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1970, pp. 131-132.

⁵¹ El mariscal Murat (1767-1815), cuñado de Napoleón, fue el enviado a España para dirigir los ejércitos imperiales, aunque en su mente estaba la posibilidad de ser el próximo rey. Sin embargo, el Emperador no sólo no había contado con él para tan arriesgada empresa, sino que ni siquiera le había informado de sus verdaderos propósitos. Posteriormente se le nombró rey de Nápoles y tras la derrota de Napoleón fue fusilado. Las gentes de Madrid lo apodaban “el gran troncho de berzas”, y no olvidaban su origen plebeyo:

*“Dicen que el francés Murat
está acostumbrado al fuego.
¡Digo si tendrá costumbre
quien ha sido cocinero!”*

(Manuel Espadas Burgos, *El dos de Mayo*, Madrid, G. del Toro Editor, 1971, pp. 54-55). En otro escrito de época lo llaman “el tramoyista” por lo ingenioso que era para mentir y añadir tramas a tramas. (*Carta jocosera de un vecino de Madrid a un amigo, en el que le cuenta lo ocurrido desde la prisión del execrable Manuel Godoy hasta la vergonzosa fuga del tío Copas; la entrada de nuestras tropas y magnífica proclamación del señor don Fernando VII. También le acompaña el parecer que dio en Bayona el excelentísimo señor Duque del Infantado, sobre si debía o no hacer S. M. la renuncia de la Corona, y decreto del Rey que acredita quería S. E. permanecer a su lado. La Gaceta del Infierno del 13 de junio, y Las quejas de Luzbel contra los franceses*, Madrid, s.n., 1808, p. 6).

el Emperador, y ya había formado su gobierno y puesto en libertad a los procesados por la frustrada conspiración de El Escorial.

El día de la entrada triunfal en la capital del recién nombrado rey, recibido con un fervor popular sin precedentes en la historia⁵², Murat hizo que sus tropas maniobraran cerca de donde pasaba la comitiva, mostrándole así su desprecio. Bonaparte sabía la ventaja que podía sacar de la inquina de los reyes hacia su hijo, y de su disposición para abandonar España; y estando al corriente de que Fernando se hallaba desesperado ansiando que su posición fuese garantizada por el reconocimiento imperial, decidió atraer a Francia a toda la familia y allí resolver la cuestión española de una forma radical: la eliminación de la dinastía borbónica. Al mismo tiempo se difundió la falsa noticia de que Napoleón preparaba un inminente viaje a la península para bendecir el nuevo trono.

Las pocas semanas que reinó Fernando VII se dedicó a deshacer todo lo decretado por Manuel Godoy. Mientras tanto, el Emperador comenzó una campaña para mejorar la imagen del príncipe de la Paz y encargó al duque de Berg que lo sacara de la cárcel del castillo de Villaviciosa de Odón y fuera llevado a Bayona. Allí, una vez que conoció lo que había acontecido en España, se exilió en Francia junto con sus amados reyes.

El general Savary⁵³, lugarteniente de gran confianza de Napoleón, fue el encargado de convencer y acompañar al monarca en su viaje al norte, el cual se emprendió el 10 de abril. En este recorrido se demostró de nuevo la pasión del pueblo por el nuevo rey, ya que las masas de campesinos lo aclamaban a su paso. No encontraron a Bonaparte en Burgos, donde se supone que le iba a salir al encuentro, y siguió a Vitoria pero, al no hallarlo, Fernando se negó a continuar camino y desde allí escribió al Emperador para que le aclarase por fin la incertidumbre. La respuesta llegó a través de Savary, y el tono de la carta no era tranquilizante ni alentador. A pesar de que el pueblo de Vitoria y algunos de los ministros trataron de que no siguiera el viaje hasta la frontera, los consejos de Escoiquiz y de Savary prevalecieron en su marcha a Bayona.

⁵² Para conocer con detalles el magnífico recibimiento del pueblo de Madrid el día de la entrada triunfal del nuevo rey pueden leerse la duodécima de las *Cartas de España* de J. Blanco White, y el fragmento que a este hecho dedica Mesonero Romanos en *Memorias de un setentón*, pp. 110-111, entre otros testimonios. Se han hecho famosas las palabras de White: “*Nunca recibió monarca alguno tan sincera y cariñosa bienvenida de parte de sus súbditos, y nunca pueblo alguno contempló cara más vacía e inexpresiva, aun entre las alargadas facciones de los Borbones españoles*”. (J. White, *Cartas de España*, p. 303).

⁵³ René Savary, duque de Rovigo (1774-1833), sustituyó a Murat en la dirección de los ejércitos franceses en España. Apoyó a Napoleón durante los cien días, pero fue condenado en Malta.

Ya en territorio francés, el rey de España fue hecho prisionero y el 6 de mayo el de nuevo príncipe de Asturias devolvió la corona a su padre en una solemne carta; pero ya el día anterior Carlos IV había cedido sus derechos a Napoleón a condición de que mantuviese la integridad territorial y de que sólo se permitiera la religión católica.⁵⁴

2.4. La Guerra de la Independencia: 1808-1814⁵⁵

2.4.1. El Dos de Mayo en Madrid

El hecho que finalmente separó el siglo XVIII del XIX fue la jornada trascendental ocurrida el día dos de mayo en Madrid⁵⁶. Es el pueblo de la capital el que mejor nos sirve para comprender la honda transformación que estaba ocurriendo en estos momentos en la sociedad española⁵⁷. La indignación contra las tropas que habían entrado en la península se fue acrecentando y llegó a su punto máximo el día de la entrada oficial en la villa del nuevo rey. Los incidentes eran cada vez mayores, pero como el duque de Berg siempre pensó que

⁵⁴ “*El rey vende España y las Indias, para comprar un lugar tranquilo en que pasar el resto de su vida cerca de la reina y del príncipe de la Paz.*” (J. A. Vallejo-Nájera, *Yo, el Rey*, p. 126).

⁵⁵ La Guerra de la Independencia española posee una amplísima bibliografía, prácticamente inagotable, que cada día se incrementa más con libros y monografías. Primero están las obras de aquellos que vivieron directamente los hechos, comenzando por la monumental obra del conde de Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Madrid, París, Baudry, 5 vols, 1835-1838. Por otro lado están los minuciosos y detallados estudios de los historiadores actuales que han analizado los documentos de la época, y también los de aquellos que han escrito relatos literarios basándose en estos hechos. A lo largo de este capítulo citamos diversas fuentes y estudios modernos, que se completan más por extenso en la bibliografía final. Para tener una idea global de la documentación relativa a esta contienda, consúltese el *Diccionario bibliográfico de la Guerra de la Independencia Española (1808-1814). Referencias y notas comentadas de obras impresas, documentos y manuscritos de autores nacionales y extranjeros, que tratan de asuntos militares, históricos, políticos, religiosos, económicos, etc., relacionados con dicha Guerra y su época*, Madrid, Servicio Histórico Militar, 1944, 3 vols.; y Francisco Miranda Rubio (coord.), *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, Congreso Internacional celebrado en Pamplona, 1-3 de febrero de 2001, Navarra, Ediciones Eunote, 2002.

⁵⁶ Igualmente son prolíficos los estudios acerca de este glorioso acontecimiento. Una buena fuente para conocerlo con detalle es la prolija monografía de Juan Pérez de Guzmán y Gallo, *El Dos de Mayo en Madrid. Relación histórica documentada*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1908. Es una relación histórica muy documentada que contiene ocho apéndices y una bibliografía histórica de lo publicado con anterioridad a él. También contiene fotograbados y autógrafos. Véase también Luis Miguel Enciso Recio (ed.), *El Dos de Mayo y sus precedentes. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, 20-21-22 de mayo de 1992, Madrid, Capital Europea de la Cultura, 1992. Consúltese la bibliografía final para conocer más obras con respecto a estos sucesos.

⁵⁷ “¡Oh! ¡Es el pueblo! ¡Es el pueblo! Cual las olas del hondo mar alborotado brama; [...] Hombres, mujeres vuelan al combate; el volcán de sus iras estalló: sin armas van; pero en sus pechos late un corazón colérico español”.

(José de Espronceda: “Al Dos de Mayo”, en *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, pp. 145-150).

la corona española estaba destinada para él, nunca comunicó a su cuñado la verdadera situación, tensa e insostenible, de la capital y el resto de ciudades ocupadas. A finales de abril, Joaquín Murat pidió a Burgos refuerzos de caballería para garantizar el viaje de la familia real a la frontera franco-española. El pueblo comenzó a alborotarse cuando se enteró de los viajes de Carlos IV, su esposa y Godoy a Bayona, seguidos primero por el infante Carlos y después por el propio Fernando VII, que dejó el gobierno en manos de su ignorante tío Don Antonio Pascual. Cuando llegaron los rumores, la mañana del dos de mayo, de que también se querían llevar al infante Don Francisco de Paula, de doce años de edad, la población que esperaba frente al palacio se inquietó y agredió a los franceses que por allí se acercaban.⁵⁸

Estos hechos fueron conocidos en el cuartel general francés y Murat decidió dar una terrible y gran lección a la villa de Madrid. Inmediatamente envió un batallón de granaderos que con dos piezas de artillería abrieron fuego contra la multitud sin previo aviso causando muchos muertos y heridos. Los madrileños se separaron de sus dirigentes políticos y tomaron heroicamente el mando para entregarse en cuerpo y alma al combate contra las tropas francesas. Comenzó así la gran batalla del pueblo llano, que se defendió como pudo, contra el armado ejército galo. Se dirigieron a luchar a la céntrica Puerta del Sol y, aunque causaron muchas bajas al enemigo, pronto fueron aplastados. El protagonista de las primeras novelas históricas de Pérez Galdós, Gabriel de Araceli, dice lo siguiente:

*“Yo no sé de dónde salía tanta gente armada. Cualquiera habría creído en la existencia de una conjuración silenciosamente preparada; pero el arsenal de aquella guerra imprevista y sin plan, movida por la inspiración de cada uno, estaba en las cocinas, en los bodegones, en los almacenes al por menor, en las salas y tiendas de armas, en las posadas y en las herrerías”.*⁵⁹

⁵⁸ Comenta Federico Suárez Verdaguer que es muy posible que el hecho de que se quisieran llevar al infante no fuese más que el motivo sentimental que rompió la pasividad que hasta entonces se había tenido ante la invasión y los agravios. (F. Suárez Verdaguer, *La crisis política del Antiguo Régimen en España*, Madrid, Rialp, s. a. [1988], p. 48).

⁵⁹ B. Pérez Galdós, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, pp. 248-249. J. C. Montón, por su parte, defiende que “*El alzamiento del 2 de mayo de 1808 no fue tan espontáneo como se nos ha querido hacer creer, sino por el contrario fue meticulosamente preparado por los españoles [...] Existía un complot cuidadosamente organizado por el cuerpo de artillería, hasta el extremo de la fabricación clandestina para los fusiles y cañones en el parque de Monteleón. Al mismo fin obedecían los servicios populares de información y seguimiento montados para espiar todos los movimientos de las tropas francesas en la capital de España. Es*

La guarnición española de Madrid, compuesta por 3.000 soldados, no ayudó a los insurrectos⁶⁰. Algunos de ellos, no obstante, desobedecieron las órdenes que les habían sido dadas. De esta forma se unieron al pueblo y recabaron fuerzas del cuerpo de voluntarios del Estado los capitanes Luis Daoíz y Pedro Velarde, y el teniente Jacinto Ruiz. Los tres fallecieron heroicamente ese mismo día.⁶¹

Se proclamó por la tarde una amnistía general después de que los ministros O’Farril y Azanza conferenciaran con Murat, pero ese mismo día se formó una comisión militar presidida por el general Grouchy que envió a fusilar a todos los prisioneros. Estas ejecuciones se llevaron a cabo en diferentes puntos de la ciudad, como la Casa de Campo, la puerta de Segovia, los patios de El Retiro, etc. aunque los más famosos fueron los de la montaña del Príncipe Pío, immortalizados para siempre por el pincel de Francisco de Goya. El escritor costumbrista Mesonero Romanos, que por entonces sólo contaba cinco años, tampoco lo olvidaría nunca, y así dejó plasmados en sus *Memorias* el estrépito de los cascos, el griterío del pueblo enardecido y las descargas de fusil que esa noche estremecieron el trágico silencio de la ciudad vencida.⁶²

Al día siguiente de los fusilamientos, es decir, el 4 de mayo, comenzó a circular a destiempo, pues las ejecuciones ya se habían llevado a cabo, el llamamiento de Murat:

“Soldados: mal aconsejado el populacho de Madrid se ha levantado y ha cometido asesinatos; bien sé que los españoles, que merecen el nombre de tales, han lamentado tamaños desórdenes, y estoy muy distante de confundir con ellos a

por demás conocida la existencia de agitadores civiles que dirigían las movilizaciones populares, tales como Molina y Soriano [...]” Estas y otras razones son las que expone en *La revolución armada del Dos de Mayo en Madrid*, pp. 10-34.

⁶⁰ *“La alianza con Francia era impopular [...] pero los mandos militares estaban tan acostumbrados a obedecer la autoridad real, que no se opusieron lo más mínimo a que los franceses tomaran el poder.”* (Stanley G. Payne, *Ejército y sociedad en la España liberal: 1808-1936*, Madrid, Akal Editor, 1976, p. 20).

⁶¹ Espronceda contrasta el desigual comportamiento de las autoridades y del pueblo:

*“... Y vosotros ¿qué hicisteis entre tanto,
los de espíritu flaco y alta cuna?
Derramar como hembras débil llanto,
o adular bajamente a la fortuna”.*

(J. de Espronceda, *Poesías*, p. 146).

⁶² R. de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, p. 118.

unos miserables que sólo respiran robos y delitos. Pero la sangre francesa vertida clama venganza. Por tanto, mando lo siguiente:

Artículo 1º: Esta noche convocará el general Grouchy la comisión militar.

Art. 2º: Serán arcabuceados todos cuantos durante la rebelión han sido presos con armas.

Art. 3º: La junta de gobierno va a mandar desarmar a los vecinos de Madrid. Todos los moradores de la corte que, pasado el tiempo preciso para la ejecución de esta resolución, anden con armas o las conserven en sus casas sin licencia especial serán arcabuceados.

Art. 4º: Todo corrillo que pase de ocho personas se reputará reunión de sediciosos y se disipará a fusilazos.

Art. 5º: Toda villa o aldea donde sea asesinado un francés será incendiada.

Art. 6º: Los amos responderán de sus criados; los empresarios de fábricas de sus oficiales; los padres de sus hijos y los prelados de conventos de sus religiosos.

Art. 7º: Los autores de libelos impresos o manuscritos que provoquen a la sedición, los que los distribuyeren o vendieren, se reputarán agentes de la Inglaterra, y como tales, serán pasados por las armas.

*Dado en nuestro cuartel general de Madrid a 2 de mayo de 1808.—Firmado, Joaquín.—Por mandato de S. A. I. y R., el jefe de E. M. C.—Belliard”.*⁶³

A pesar de la heroicidad del pueblo de Madrid, que combatió y murió por su rey y su libertad, concluye amargamente Juan Carlos Montón:

*“Lo hizo sin saberlo, a favor de su propia esclavitud emanada del absolutismo de Fernando VII. El Dos de Mayo fue ante todo, una revolución malograda primero por la traición de Fernando VII a la Constitución, y después por la expedición de los cien mil hijos de San Luis”.*⁶⁴

⁶³ *Diario de Madrid*, 4 de mayo de 1808, pp. 537-538.

⁶⁴ J. C. Montón, *La revolución armada del Dos de Mayo en Madrid*, p. 12.

2.4.2. Alzamiento de España. Creación de Juntas. Las guerrillas

De forma paralela, las noticias de los sucesos del Dos de Mayo llegaron a otras ciudades por boca de los campesinos que habían permanecido esos días en Madrid. La capital había quedado aterrada, pero a la par con el miedo reinaba la ira⁶⁵. Tenemos que destacar en estos hechos a los alcaldes de Móstoles, Andrés Torrejón García y Simón Hernández, los cuales firmaron un bando en el que invitaban a todos los pueblos de España a llevar ayuda a Madrid contra el ejército invasor.⁶⁶

A finales de mayo la arrogancia y los ardides de los galos, la crueldad de Murat tras el levantamiento de Madrid y las abdicaciones forzosas de los Borbones habían provocado un estallido que alcanzó a toda la nación, creando una rebelión absoluta contra el dominio extranjero, algo que sorprendió al Alto Estado Mayor francés. El pueblo español, para defender a Fernando y a la Iglesia, se levantó como un solo hombre⁶⁷. No cabe duda de que el atropello cometido contra la monarquía se juntó al odio por la irreligiosidad de los soldados, que profanaban los templos cometiendo continuos sacrilegios, lo cual era imperdonable para la población, profundamente religiosa. La noción de Patria se identificó de inmediato con un nuevo mito, la figura del monarca “Deseado”, raptado por su inocencia dejando un hueco en el poder y en el alma de los españoles. En este momento se distinguió también la acción de una nueva fuerza, la del clero secular que, con su defensa a ultranza de la religión católica, luchó contra la herejía francesa y arrastró a las masas al combate

⁶⁵ A. Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, selección y prólogo de Julián Marías, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951, p. 76.

⁶⁶ Antonio Rumeu de Armas, *El bando de los alcaldes de Móstoles*, Toledo, Talleres gráficos de Rafael Gómez-Menor, 1940. Con nueva aportación documental esclarece la cuestión sobre la verosimilitud de los dos partes que circularon, afirmando como verdadero el más breve y lacónico: “*La Patria está en peligro. Madrid perezce víctima de la perfidia francesa. Españoles, acudid a salvarla.*” Comenta también que el historiador Adolfo de Castro atribuye el escrito al conde de Montijo, pero que esto es infundado a pesar de que Montijo utilizó algunas veces el seudónimo de “Alcalde de Móstoles”.

⁶⁷ Napoleón desconocía cómo era el pueblo que pretendía conquistar. El político y escritor Canga Argüelles (1770-1843) enumera diversos elementos del carácter español por los que se puede comprender perfectamente el alzamiento de la población: “*Sujeción a los ejemplos de sus antecesores, menosprecio de las costumbres extranjeras, sobriedad y moderación en el goce de los placeres, repugnancia a las innovaciones, amor por la religión de los antepasados, perseverancia imperturbable en los momentos de desgracia, lealtad absoluta en la amistad y promesas, veracidad, sensibilidad superior hacia los impulsos del honor, sumisión respetuosa a la autoridad, lealtad al rey, valor y temeridad, irritación al ser tratados de manera ultrajante, puntilliosidad en cuestiones de honor, imaginación viva y ardor decidido en llevar a cabo sus decisiones.*” (Canga Argüelles, *Observaciones a la guerra de España que escribieron los señores Clarke, Southey, Londonderry y Napier*, Madrid, 1835-1836, I, pp. 38-39. Cito por Gabriel H. Lovett, *La Guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península, 1975, I, p. 83).

armado en sus sermones. Ahora más que nunca la religión y la política se unieron, y de una forma tan próxima, que las autoridades civiles y eclesiásticas se confundían.⁶⁸

⁶⁸ Surge así el llamado *Catecismo católico-político*. Podemos leerlo en su totalidad en las páginas de la obra recopilatoria de Sabino Delgado, *Guerra de la Independencia. Proclamas, Bandos y Combatientes*, Madrid, Editora Nacional, 1979, pp. 306-346. Los catecismos histórico-políticos habían nacido en la Francia de finales del siglo XVIII y constituyeron durante la Guerra de la Independencia española un importante medio de propaganda por su concisión y sencillez. El *Catecismo Civil*, breve compendio de las obligaciones del español para el conocimiento de su libertad, útil para la enseñanza de los niños de ambos sexos, recoge estas ideas de lucha contra el francés. Copio el primer diálogo:

“Pregunto: Decid Niño como os llamáis?

Respondo: Español.

P. Que quiere decir Español?

R. Hombre de bien.

P. Cuantas y quales son sus obligaciones?

R. Tres: ser Cristiano Católico, Apostólico, Romano, defender su religión, su patria y Rey, y morir antes de ser vencido.

P. Quien es nuestro Rey?

R. Fernando Séptimo.

P. Con que amor debe ser obsequiado?

R. Con el mayor a que le han hecho acreedor sus virtudes y desgracias.

P. Quien es el enemigo de nuestra felicidad?

R. El Emperador delos franceses.

P. Quien es ese?

R. Un nuevo señor infinitamente malo, codicioso principio de todos los males, exterminador de todos los bienes, compendio y deposito de todos los vicios.

P. Cuantas naturalezas tiene?

R. Dos: una diabólica y otra humana.

P. Cuantos Emperadores ay?

R. Uno verdadero, pero trino en personas falsas.

P. Quales son?

R. Napoleon, Murad y Godoy.

P. Es más malo uno que otro?

R. No señor que todos son iguales una sola.

P. De quien procede Napoleón?

R. Del pecado.

P. Y Murad?

R. De Napoleón.

P. Y Godoy?

R. Dela yntriga de ambos.

P. Que atributos tiene el primero?

R. La sobervia y el despotismo.

P. Y el segundo?

R. El robo y la crueldad.

P. Y el ultimo?

R. La trayción y la ygnominia”.

Copia manuscrita publicada junto con la *Junta de Gobierno, Sevilla: manifestación política sobre las actuales circunstancias*, Cartagena, 1808. (Cito por S. Delgado, *Guerra de la Independencia*, pp. 294-296). Para más información sobre el tema de los catecismos, consúltese Clara Álvarez Alonso, “Catecismos políticos de la primera etapa liberal española”, en P. Fernández Albaladejo (ed.), *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, Vol. III, Política y Cultura, Madrid, Autónoma, 1995, pp. 23-36.

Se produjo una quiebra total de todas las personas e instituciones representantes del Antiguo Régimen⁶⁹: la Junta de Gobierno que había instituido Fernando VII antes de su viaje a Bayona permanecía en manos de Murat y no consiguió hacer nada por su propio criterio; el Consejo de Castilla, que poseía la función gubernativa y el Supremo Tribunal de Justicia, se mostró incapaz de regir la nación; los capitanes generales y las audiencias reunían el mando militar y el control de la administración provincial, y tuvieron que hacer frente a los primeros intentos de levantamiento popular. La ausencia de Fernando VII hizo que se crearan nuevas formas de gobierno, ahora revolucionarias, ya que las viejas instituciones se mostraron incapaces de librar a España de la agresión francesa.

Se constituyeron Juntas Supremas Provinciales de forma espontánea en gran número de ciudades. Su misión era llamar al pueblo a la lucha, y desarrollaron este cometido a través de proclamas y manifiestos⁷⁰. Eran organismos heterogéneos constituidos por diversidad de personas que pretendían suplir el vacío de poder, ya que no acataban la autoridad imperial. En estas Juntas renació el viejo espíritu de la tradición histórica española comunera, democrática y descentralizadora⁷¹. Aunque estaban compuestas en su mayoría por las autoridades del Antiguo Régimen, trabajaban ahora como representantes de

⁶⁹ Suárez Verdaguer habla de una prolongada crisis y de una situación de equilibrio inestable a lo largo de todo el siglo. El reinado de Fernando VII, comenta, contempla el fin del Antiguo Régimen y la implantación del sistema liberal. Este fenómeno no es privativo de España, sino que la crisis es general en Europa y hasta en América. En cuanto a la historiografía hasta mediados de siglo dice que es insuficiente y que la fórmula absolutismo-liberalismo, reacción-innovación no basta para explicar este cambio tan profundo. (F. Suárez Verdaguer, *La crisis política del Antiguo Régimen en España*, p. 28). Sobre esta etapa de la historia española existe un gran consenso en cuanto a los hitos fundamentales, sin embargo, no siempre hay coincidencia en lo referente a fechas de arranque y fin. Irene Castells y Antonio Moliner en su libro *Crisis del Antiguo Régimen y Revolución Liberal en España (1789-1845)*, Barcelona, Ariel, 2000 dan cuenta de la complejidad del cambio económico, social y político que se produce en España desde finales del siglo XVIII hasta los años cuarenta del siglo XIX, y ofrecen una descripción pormenorizada de cómo se desarrollaron los hechos.

⁷⁰ Podemos conocer el contenido de las proclamas de cada Junta en la *Colección de proclamas, bandos, órdenes, discursos, estados de exercito y relaciones de batallas publicados por las Juntas de Gobierno, o por algunos particulares en las actuales circunstancias*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, 1808, 2 vols.; o en el libro editado por S. Delgado, el cual, tras una breve introducción referente a cada población, publica proclamas, manifiestos, bandos y otros textos pertenecientes a este período. En cuanto a los manifiestos dirigidos al pueblo por las Juntas, opina Karl Marx que “*aunque revelen todo el heroico vigor de un pueblo repentinamente despierto de un largo letargo y como aguijado por una sacudida eléctrica que lo lanza a un febril estado de actividad, no están sin embargo libres de pomposa exageración, de aquel estilo mixto de bufonería y de ampulosidad.*” (K. Marx, *Revolución en España*, trad., prólogo y notas de Manuel Sacristán, Barcelona, Ediciones Ariel, 1973, p. 82). Albert Dérozier, en su obra *Escritores políticos españoles. 1780-1854*, Madrid, Ediciones Turner, 1975, partiendo de las interrelaciones entre literatura e historia, estudia las proclamas, manifiestos, folletos y discursos como fuente para comprender la historia del siglo XIX español.

⁷¹ Cristina del Moral, *La Guerra de la Independencia*, Madrid, Anaya, 1990, p. 32.

la voluntad popular y su política nada recordaba a la gestión de las antiguas instituciones. La opinión pública apareció en la política nacional en este contexto de soberanía popular.

El levantamiento comenzó en Asturias⁷² con la firma de un acuerdo con el gobierno británico para que enviase ayuda a cambio de la reapertura de los puertos al comercio. La invasión de la península fue una ocasión única para Inglaterra. Era su oportunidad de adquirir en Europa dos nuevos aliados, España y Portugal, con puertos al Atlántico que podían acabar así con el bloqueo continental al que Napoleón le tenía sometido. El 14 de enero de 1809, con Frere como embajador británico, se firmó la solemne alianza anglo-española, la cual garantizaba la amistad entre las dos naciones y comprometía a Inglaterra a cooperar con nuestro país contra el Emperador⁷³. Galicia, con un ejército capitaneado por el mariscal Blake⁷⁴ se puso en marcha. La Junta gallega formó un ejército de 40.000 hombres entre los que se encontraba el *Batallón Literario*, compuesto por universitarios de Santiago de Compostela. Al grito de “*Muera Napoleón, muera Bessières y mueran los franceses*”⁷⁵ se sublevó el pueblo santanderino después de que los invasores amenazasen con destruirles la ciudad. Segovia se alzó el 3 de junio y fue seguido por Logroño, Valladolid, Palencia, León, Zamora y Ciudad Rodrigo. Las multitudes que salían a las calles a luchar iban invadiendo todas las provincias con sus voces de protesta, y así, el levantamiento contra Napoleón se extendió como la pólvora por toda la península. En Zaragoza fue nombrado jefe de la resistencia el general Palafox⁷⁶, brigadier de la Real Guardia de Corps que había intentado frustradamente organizar la huida del ya cautivo Fernando.

En poco más de una semana también se habían alzado Aragón, Cataluña y Valencia, seguidos de Murcia y Sevilla. En esta última ciudad, bajo el mando de Francisco Saavedra,

⁷² “*Ya se acerca zumbando
el eco grande del clamor guerrero,
hijo de indignación y de osadía.
Asturias fue quien le arrojó primero:
¡honor al pueblo astur! [...]*”

(Manuel José Quintana, *Poesías Completas*, ed. de Albert Derozier, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, p. 326).

⁷³ El historiador británico D. Gates opina que la contienda española llevó a los franceses a la ruina y que la población civil española fue la que sufrió las peores consecuencias, mientras que las fuerzas anglo-portuguesas se limitaron exclusivamente a asestar los golpes de gracia. (D. Gates, *La úlcera española*, p. 44).

⁷⁴ El general Joaquín Blake (1759-1827) organizó en principio el ejército de Galicia y más tarde el de Aragón. Después luchó en el sur de la península hasta que fue hecho prisionero en Valencia en 1812.

⁷⁵ S. Delgado, *Guerra de la Independencia. Proclamas, Bandos y Combatientes*, p. 22.

⁷⁶ José de Palafox (1780-1847) fue el héroe de la resistencia zaragozana. Dirigió a los defensores del famoso sitio y finalmente fue arrestado en Francia hasta 1814. Su hermano Francisco participó en las guerrillas.

se formó la Junta Suprema de España e Indias, que ordenó la leva de todos los hombres entre los 16 y los 45 años y promulgó una serie de reglamentos y prevenciones para la lucha⁷⁷. El alzamiento se extendió así por toda Andalucía. El 6 de junio la Suprema declaró formalmente la guerra a Napoleón y el ejército andaluz quedó bajo el mando del general Castaños⁷⁸. El mismo 14 de junio, las tropas francesas sufrieron su primera derrota en la bahía de Cádiz.

En junio de 1808 la Junta de Murcia en una carta circular dirigida a todas las demás, expuso la necesidad de que las autoridades se reunieran en un gobierno central:

*“¡Provincias y Ciudades de España! Nuestros pensamientos son uniformes: nuestra voluntad se ha explicado de un modo maravilloso y nada equívoco: nos apresuramos á la defensa de la Patria, y á la conservación de los augustos derechos de nuestro amable y deseado Fernando VII. Temamos una desorganización, si tiene lugar la desunión: no se oiga otra voz en toda la Península que no sea unión, confraternidad y mutua defensa. [...] Formemos un Gobierno sólido y central adonde todas las Provincias y Reynos recurran por medio de representantes, y de donde salgan las órdenes y pragmáticas baxo el nombre de Fernando VI”.*⁷⁹

Valencia y la Suprema apoyaron la postura de la Junta de Murcia⁸⁰. Las Juntas Provinciales no tenían una intención disgregadora por lo que unos meses después, el 25 de

⁷⁷ Véase Manuel Gómez Imaz, *Sevilla en 1808. Servicios patrióticos de la Suprema Junta y relaciones de los Regimientos creados por ella*, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1908.

⁷⁸ El general Francisco Javier Castaños (1756-1852), comandante general del Campo de Gibraltar fue el vencedor de Bailén tras asumir la Capitanía general de Andalucía bajo las órdenes de la Suprema. Formó parte de la Regencia española e intervino siempre de forma activa en la política.

⁷⁹ S. Delgado, *Guerra de la Independencia. Proclamas, Bandos y Combatientes*, pp. 45-46.

⁸⁰ Manifiesto de la Junta Suprema a la Nación, firmado por M. J. Quintana el 26 de octubre de 1808: “Una tiranía de veinte años, exercida por las manos ineptas que jamás se conocieron, había puesto a nuestra Patria en la orilla del precipicio. El opresor de la Europa vio ya llegado el momento de arrojar sobre una presa que tanto tiempo la codiciaba, y de añadir el florón más brillante y rico a su ensangrentada corona. Todo al parecer halagaba su esperanza: la Nación desunida de su gobierno por odio y por desprecio: la Familia Real dividida, el suspirado Heredero al trono acusado, calumniado, y si posible fuera, envilecido: la fuerza pública dispersa y desorganizada; apurados los recursos; las tropas francesas introducidas ya en el reyno, y apoderadas de las plazas fuertes de la frontera; [...] Era preciso dar una dirección a la fuerza pública, que correspondiese a la voluntad y a los sacrificios del Pueblo; y esta necesidad creó las Juntas Supremas en las Provincias, que reasumieron en sí toda la autoridad, para alejar el peligro repeliendo al enemigo, y para conservar la tranquilidad interior. [...] Mas luego que la capital se vio libre de enemigos, y

septiembre de 1808, se constituyó en Aranjuez una Junta Central⁸¹ para coordinar los esfuerzos, regularizar la resistencia y unir a la nación. Sus premisas fundamentales eran la nacionalidad y su carácter innovador. Sin embargo, no se consiguió una adhesión generalizada. Los conservadores no aprobaban que la Central se autodenominase soberana, y los partidarios de las reformas les reprochaban que se hubiera paralizado la venta de bienes amortizados y que se estableciesen impuestos excesivos. A finales de 1808, sin esperar al momento de las Cortes, ya se habían formado en España dos actitudes entre los españoles: los patriotas que estaban detrás de las Juntas, y los traidores aglutinados en torno a José I⁸². El conde de Floridablanca fue el encargado de presidir la Central. En ella se fue fraguando la idea de convocar unas Cortes Generales⁸³, debido a las cuales comenzó una revolución política en el seno de la nación. La Junta se trasladó a Sevilla poco después por el peligro que corría en Madrid, y allí afianzó su relación de ayuda con Inglaterra, al tiempo que organizó la resistencia armada.

La nobleza, el ejército, la Iglesia y el pueblo llano trabajaron para la expulsión de los invasores y la reconstrucción de la política y la administración españolas. De igual modo los literatos, poetas y dramaturgos apoyaron con sus letras la causa nacional⁸⁴. Pérez

la comunicación de las Provincias fue restablecida, la autoridad dividida en tantos puntos quantas eran las Juntas Provinciales, debía reunirse en un centro desde donde obrase con toda actividad y fuerza necesaria. [...]" (A. H. N., Sección Estado, Legajo 12-A nº 1. (Cito por I. Castells y A. Moliner, *Crisis del Antiguo Régimen*, pp. 50-51).

⁸¹ Véase Ángel Martínez de Velasco, *La formación de la Junta Central*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 1972, pp. 145-208. Para más información se puede consultar el anejo documental acerca de los papeles de esta Junta conservados en el A. H. N., Sección Estado, Legajo 19; y el artículo de C. Esdaile, "El A. H. N. como fuente de la Guerra de la Independencia Española, 1808-1814", en F. Miranda Rubio (coord.), *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, pp. 121-130.

⁸² C. Seco Serrano adelanta aún más el momento de ruptura entre las dos Españas, causado según él a consecuencia del impacto indirecto de la Revolución Francesa sobre la monarquía católica. (C. Seco Serrano, *Historia del conservadurismo español*, p. 19). J. C. Montón, por su parte, mira el Dos de Mayo como el primer corte de las dos Españas. (J. C. Montón, *La revolución armada del Dos de Mayo en Madrid*, p. 12).

⁸³ El decreto del 4 de enero de 1809 señalaba que el día 1 de enero de 1810 se debían convocar las Cortes para que éstas se reuniesen el 1 de marzo del mismo año.

⁸⁴ R. de Mesonero Romanos reproduce en *Memorias de un setentón* muchas de las canciones patrióticas que por entonces se compusieron y cantaron, al igual que Enrique Rodríguez Solís en su obra *Los guerrilleros de 1808. Historia popular de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo del Val, 1887. Para más información puede consultarse Domingo Hergueta y Martín, *Cantos y poesías populares de la Guerra de la Independencia*, Burgos, Imprenta Cariñena, 1908; la antología que publica José María García Rodríguez en el primer apéndice de su obra *Guerra de la Independencia*, Barcelona, Luis de Caralt, 1945, pp. 319-411; el "Cancionero de la Independencia" de José Gella Iturriaga, publicado en AA. VV., *Actas del II Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su época*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1959, II, pp. 373-403; la *Antología de la música militar en España*, editada por Fonogram en 1972, donde se pueden escuchar cantos patrióticos, marchas militares, coplas, etc; el capítulo IV "Himnos y Catecismos" del libro de S. Delgado, *Guerra de la Independencia. Proclamas, Bandos y*

Galdós alaba en su novela *Cádiz* la labor de los escritores, de los que dice que más beneficios recibió la causa de la valiente pluma de ellos que de la espada de otros.⁸⁵

Quintana, en la advertencia previa que hace a sus poesías patrióticas dice así:

*“Inspirados estos versos por el amor a la gloria y a la libertad de la Patria, manifiestan ya la indignación de que un pueblo fuerte y generoso sufriese el yugo más infame que hubo nunca, ya la esperanza de sacudirle y de que tomásemos en el orden político y civil el lugar que por nuestro carácter y circunstancias locales nos ha asignado la naturaleza [...]. Podrán tal vez ser útiles para sostener y fomentar el entusiasmo de los buenos Españoles”.*⁸⁶

El historiador hispanista Gabriel H. Lovett, en su completo libro de investigación sobre la Guerra de la Independencia, habla de los ejércitos españoles, a los que les faltaba experiencia pero les sobraba entusiasmo y valor. Sin embargo, comenta que “*a la insuficiente preparación y en muchos casos inadecuado equipo, acompañaba una débil disciplina, nacida del espíritu individualista del español*”⁸⁷. Debido a esta falta de orden y preparación de los soldados, en las primeras batallas libradas fueron continuamente derrotadas las tropas de los insurgentes españoles. Encontramos pequeñas victorias del ejército peninsular en el Bruch y en Gerona, en junio de 1808, por lo que Napoleón sólo contaba con la conquista de Barcelona en la zona oriental. También resistió la ciudad de Valencia: tras haber rechazado todas las demandas de rendición del mariscal Moncey, el ejército de éste fue violentamente repelido por 20.000 ciudadanos y campesinos valencianos el 28 de junio del mismo año.

La resistencia armada de la guerra puso en evidencia desde los comienzos la incapacidad y pobreza del ejército español. Hasta 1812 la hegemonía militar estuvo en el bando de los franceses y la estrategia de las tropas peninsulares fue prácticamente

Combatientes, pp. 289-378; Gloria Rokiski, *Bibliografía de la poesía española. 1801-1850*, Madrid, CSIC, 1988, donde se encuentran todas las poesías con temática patriótica, política, elegíaca, referentes a la guerra, a determinados guerrilleros, generales y ciudades, himnos y cantos de guerra, alabanzas a la Constitución, etc., y por último, la edición de A. M. Freire, *La poesía española de la Guerra de la Independencia*, Londres, Grant & Cutler Ltd, 1993.

⁸⁵ B. Pérez Galdós, *Cádiz*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1967, p. 48.

⁸⁶ M. J. Quintana, *Poesías Completas*, pp. 332-333.

⁸⁷ G. H. Lovett, *La Guerra de la Independencia*, I, pp. 164-165.

defensiva, no ofensiva⁸⁸. Sin embargo, la función y la importancia del pueblo llano en las batallas fue esencial para esta guerra de desgaste a la que sometieron los españoles a los grandes ejércitos imperiales:

“Aquel júbilo, aquella confianza, aquella fe ciega en la superioridad de las heterogéneas y discordes fuerzas populares, aquel esperar siempre, aquel no creer en la derrota, aquel no importa con que curaban el descalabro, fueron causa de la definitiva victoria en tan larga guerra, y bien puede decirse que la estrategia, la fuerza y la táctica, que son cosas humanas, no pueden ni podrán nunca con el entusiasmo, que es divino”.⁸⁹

En cuanto a las guerrillas⁹⁰, principal fuente de hostilidades desde el comienzo de la contienda y hostigadora de los franceses, dice Gabriel H. Lovett que representaron la columna vertebral de la resistencia popular a Napoleón⁹¹. Estas partidas tuvieron un papel decisivo en la derrota militar del Emperador en España. Se formaron muchas con oficiales del ejército regular que, tras ser derrotadas las unidades en las que servían, se echaban al monte y organizaban un plan militar con los soldados, civiles y voluntarios que les seguían. De esta forma proseguían la lucha a través de la llamada “guerra de guerrillas”, que interceptaban los correos franceses y causaban grandes estragos en los invasores, siendo

⁸⁸ Para un conocimiento exhaustivo de todas las operaciones militares llevadas a cabo a lo largo de la Guerra de la Independencia se pueden consultar varias obras ingentes: los catorce volúmenes de Juan Gómez de Arteche y Moro, *Guerra de la Independencia. Historia Militar de España de 1808 a 1814*, Madrid, Imprenta Crédito Comercial, 1868-1903; los siete volúmenes de Sir C. W. Oman, *History of the Peninsular War*, Oxford, The Clarendon Press, 1902-1930; los también siete volúmenes editados por el Servicio Histórico Militar, *Guerra de la Independencia, 1808-1814*, Madrid, Talleres del Servicio Geográfico del Ejército, 1966, entre otros. Sin embargo, hay obras más manejables, como las de Julián Sanz Martínez, *Resumen Histórico-militar de la Guerra de la Independencia española, 1808-1814*, Madrid, Diego Pacheco, Pacheco y Pinto Orovio, 1880; y Juan Priego López, *Guerra de la Independencia (1808-1814). Síntesis político-militar*, Madrid, Gran Capitán, 1947. Obtenemos una buena y completa visión de todas las operaciones militares, incluidos mapas y datos estadísticas en la obra más asequible y de fácil lectura de D. Gates: *La úlcera española. Historia de la Guerra de la Independencia*. Este estudio contiene, además, información bibliográfica sobre obras y fuentes inglesas, tanto coetáneas a la contienda como actuales, una tabla cronológica con todas las batallas libradas, un apéndice con detalles biográficos de los personajes más importantes, y otro sobre la composición de los principales ejércitos que participaron en la Guerra de la Independencia.

⁸⁹ B. Pérez Galdós, *Bailén*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1970, p. 50.

⁹⁰ Un listado con bibliografía referente exclusivamente al movimiento de las guerrillas lo encontramos en la obra de Pedro Pascual, *Curas y frailes guerrilleros en la Guerra de la Independencia*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2000, pp. 173-175.

⁹¹ G. H. Lovett, *La Guerra de la Independencia*, II, p. 95.

una constante causa de preocupación para los hermanos Bonaparte, ya que producía terror e inseguridad entre sus soldados. Y es que, aunque en 1810 las principales ciudades españolas estaban ocupadas por los ejércitos imperiales, éstos no lograron nunca dominar totalmente el territorio.

Los guerrilleros se convirtieron en auténticos héroes populares⁹², en especial dos de ellos, Juan Martín “el Empecinado” y Francisco Espoz y Mina. Sin embargo, bajo una velo de heroicidad, leyenda y mitificación, las partidas también escondían a los vagabundos y bandoleros, debido sobre todo a la espontaneidad en su formación y a la heterogeneidad de las personas que las componían. También el novelista canario dedica uno de sus *Episodios Nacionales* a estas huestes, y así dice de ellas:

*“Hablemos ahora de las guerrillas, que son la verdadera guerra nacional; del levantamiento del pueblo en los campos; de aquellos ejércitos espontáneos, nacidos en la tierra como la hierba nativa, cuya misteriosa simiente no arrojaron las manos del hombre; voy a hablar de aquella organización militar hecha por milagroso instinto a espaldas del Estado, de aquella anarquía reglamentaria que reproducía los tiempos primitivos”.*⁹³

Y es que la importancia de estos grupos bélicos durante la lucha por la independencia fue innegable. El apoyo que obtenían en los pueblos, su conocimiento de la agreste geografía española, su instinto de autodefensa y su agilidad les permitieron atacar al enemigo y ante todo crear un intenso clima de temor. Las guerrillas representaron en el campo militar la misma función que las Juntas en el campo político: la movilización del pueblo en defensa de sus ideales. Contribuyeron de forma especial a la participación popular en la ofensiva, ya que la resistencia al encuadramiento en el ejército provocaba que las gentes prefiriesen la lucha irregular, que muchas Juntas fomentaron apoyándose en los

⁹² Apunta S. G. Payne que los jefes de la guerrilla carecían en su mayoría de formación profesional. Muchos de ellos provenían del pueblo llano ya que las Cortes de Cádiz habían suprimido de forma legal el requisito que exigía la nobleza de nacimiento para llegar a ser oficial del ejército regular. (S. G. Payne, *Ejército y sociedad en la España liberal*, p. 21).

⁹³ B. Pérez Galdós, *Juan Martín el Empecinado*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1970, p. 7.

marcos tradicionales, como los somatenes o los miqueletes⁹⁴, en Cataluña y Aragón. La Junta Central trató de regular la proliferación de estos contingentes, pero los conflictos fueron constantes entre civiles, militares y poder.

La Central redactó el *Reglamento de Guerrillas* el 28 de diciembre de 1808. En él habla del notable objeto que acometen al sembrar el terror y la consternación en los ejércitos invasores, y trata sobre la necesidad de fomentar este tipo de combate. Dicta unas reglas que han de imperar en las partidas para que los nombres de los guerrilleros sean honrados y se les proporcionen medios para enriquecerse con el botín del enemigo: número (cincuenta de a pie y el mismo número de a caballo), organización interna (comandante, segundo y varios subalternos), soldada (diez reales diarios al soldado de a caballo, y seis al de a pie), reparto del botín, forma de evitar desórdenes, etc⁹⁵. Debido a las atrocidades cometidas contra estos combatientes, ya que los franceses no los consideraban soldados, sino “cuadrillas de brigantes”⁹⁶, el 17 de abril de 1809 la Junta publicó un decreto, llamado *Curso Terrestre*, para su defensa y protección. Al mismo tiempo, el general francés Kellerman⁹⁷, conocido como “El verdugo de Valladolid” promulgó el siguiente bando:

“Considerando que es urgente poner un término a los excesos de las guerrillas, que asolan estas provincias, hemos prescrito las disposiciones siguientes:

Art. I. La justicia de cada pueblo cuidará de colocar en el campanario un atalaya que, inmediatamente que descubra una cuadrilla de esos forajidos o brigantes, toque a arrebató.

Art. II. A esta señal se armarán todos los habitantes para repeler estas cuadrillas de salteadores, y todas las poblaciones de una legua de contorno tendrá que acudir.

Art. III. Se autoriza a los pueblos para que tengan armas de fuego a razón de una por cada cinco hombres.

⁹⁴ Los somatenes, fuerza catalana desde los tiempos antiguos, eran grupos de hombres armados, sin disciplina militar, que defendían su territorio. La palabra “somatén” designa un llamamiento desde el campanario de los pueblos que significa “alerta, estad atentos.” Los miqueletes eran voluntarios procedentes de Aragón y Cataluña. Eran soldados, célebres por su valor y ferocidad, que vivían en los bosques.

⁹⁵ E. Rodríguez Solís, *Los guerrilleros de 1808*, I, pp. 27-29.

⁹⁶ S. Delgado, *Guerra de la Independencia. Proclamas, Bandos y Combatientes*, p. 270.

⁹⁷ Kellermann (1765-1840) comenzó en España como comandante de la caballería de Junot en Portugal. Más tarde gobernó en León hasta que se retiró en 1811. Fuera de España prestó servicio en Rusia y Alemania.

Art. IV. El que no obedeciere será castigado a proporción de su culpa, con una multa aplicada al Tesoro público.

Art. V. Los alcaldes y militares o destacamentos franceses que a la llegada de los bandidos se hallaren en las poblaciones, estarán bajo la salvaguarda especial de sus habitantes, quienes serán insólidum responsables, así de la seguridad de los alcaldes, como de los militares.

Art. VI. Se reduce a ofrecer premios a los que resistan a las partidas y a guardar secreto a los delatores.

Art. VII. Dispone los castigos para los que sean cogidos.

Art. VIII. Los parientes en primero y segundo grado de los que andan en las cuadrillas o en el ejército enemigo serán presos si para cierto tiempo no se presentan.

Art. IX. En relativo a los que abandonen el partido de los patriotas.

Art. X. Trata de los indultados que deberán presentarse diariamente a los alcaldes.

*Art. XI. Previene que se fije esta orden en las puertas de la iglesia principal y de la Casa del Consejo, y que se lea en el ofertorio de la misa tres domingos consecutivos”.*⁹⁸

2.4.3. Asamblea y Constitución de Bayona. Primer reinado de José I

Parece que la idea de convocar una Asamblea y otorgar una Constitución a la recién conquistada España partió del propio Murat, deseoso de ganar para sí el trono. Los ministros y los grandes de la península consideraron esta idea de forma positiva ya que era conveniente asentar de una forma sólida la nueva dinastía. En un principio pensó Napoleón que éste debía ser su único fin, pero más adelante la facultó para proponer las reformas necesarias para el bienestar del país.

En España se convocó la Junta de Gobierno y una comisión de la misma redactó un informe que aclaraba el procedimiento para la elección de los diputados. Sin embargo, los movimientos de rebeldía impidieron el buen hacer de aquellos, que difícilmente pudieron ser nombrados y muchos no llegaron a Bayona por las dificultades que se les puso en el camino. Comenta Geoffroy de Grandmaison que José Bonaparte llegó a Bayona en vísperas

⁹⁸ E. Rodríguez Solís: *Los guerrilleros de 1808*, I, p. 45.

de abrirse la Asamblea y que se vio rodeado desde el principio por un ambiente seductor, preparado así por Napoleón “*para vencer la repugnancia instintiva de José en abandonar el Trono de Nápoles y enzarzarse en la aventura española*”.⁹⁹

Napoleón fue quien preparó los puntos de la Constitución de Bayona¹⁰⁰, a imagen y semejanza de la que regía en Francia. Designó a Miguel José de Azanza presidente y, conocidos ya los Estatutos, los días 27 y 28 de junio se debatieron y votaron. No produjo discusión alguna el primer artículo, en el que se proclamaba la religión católica como dominante y única en España. También hubo unanimidad en el que proclamaba la supremacía de la ley, que limitaba todos los poderes para constituir un Estado de derecho. Unido a esto pidieron al nuevo rey que mantuviese la integridad de la Constitución en su juramento, con el fin de poner freno al poder absoluto que hasta entonces había reinado en España de manos de los soberanos y sus validos. Se aprobó la libertad de imprenta aunque no todos la aceptaron por igual, e incluso se propuso, sin conseguirlo, la libertad de cátedra, debido a que la falta de la misma provocaba el atraso en los estudios. En cuanto a las colonias españolas de América se dispuso que se aboliera este término y se sustituyese por el de provincias de Ultramar, al tiempo que debía desaparecer la inferioridad con que se las consideraba y los tributos que los indios pagaban. Respecto al tema de la economía, se concretó que los Vales Reales se admitieran como deuda nacional, se estableció la igualdad tributaria y la supresión de privilegios.

Sin embargo, esta Constitución que, parecía iba a imponer una moderada modernización de España al suprimir las bases jurídicas del Antiguo Régimen, no llegó a tener aplicación debido al estallido y las circunstancias de la guerra. Su puesta en marcha hubiese supuesto para España una verdadera reforma política al rebajar el poder nobiliario y potenciar el comercio y la burguesía.¹⁰¹

⁹⁹ Geoffroy de Grandmaison, *L'Espagne et Napoléon*, París, Societé d'Histoire Contemporaine, 1908-1931, I, p. 250. (Cito por Juan Mercader Riba, *José Bonaparte, rey de España (1808-1813). Historia externa del reinado*, Madrid, CSIC, 1971, p. 35).

¹⁰⁰ Véase Carlos Sanz Cid, *La Constitución de Bayona*, Madrid, Reus, 1922; Jordi Sole Tura y Eliseo Aja, *Constituciones y periodos constituyentes en España (1808-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1977, y J. Mercader Riba, *José Bonaparte, rey de España (1808-1813). Estructura del estado español bonapartista*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 21-44.

¹⁰¹ Por supuesto, también hubo parodias a la nueva Constitución. De ello nos dan buena cuenta Antonio Alcalá Galiano en sus *Recuerdos de un anciano*, p. 89 y Mesonero Romanos, que hace un extracto de una de ellas, *El polo del contrabandista*, probablemente escrito por Eugenio de Tapia: “*La Constitución de España, puesta en canciones de música conocida, para que pueda cantarse al piano, al órgano, al violín, al bajo, a la flauta, a la guitarra, a los timbales, al arpa, a la bandurria, a la pandereta, a la zampoña, al rabel y toda*

El Emperador, dueño ya del trono español, se lo cedió a su hermano José Bonaparte, después de que su hermano Luis lo rehusara, y a Murat le nombró “Lugarteniente general del reino”, con lo que asumió el control de la administración española. Más tarde, debido a la enfermedad del duque de Berg, Savary lo sustituyó en la lugartenencia y éste siempre fue una persona odiada y evitada por los españoles, incluso por el rey José, por el papel de traidor que tuvo en los prolegómenos de la guerra.¹⁰²

Bonaparte siguió informándose acerca del estado de la economía española y se dedicó a los problemas financieros del país y a sus posesiones de Ultramar. Su propósito era poner las colonias a salvo de la influencia británica para evitar que se separaran de la metrópoli y abrirlas al comercio con Francia. Pretendía poseer España para así dominar los puertos del Mediterráneo y dificultar el acceso de los ingleses. En primer lugar quería ocupar Madrid para controlar todo el país desde allí, con una vía abierta desde la capital hasta Francia. Así mismo, su objetivo era dominar los territorios hispánicos del norte del Ebro para anexionarlos a Francia. A pesar de los motines y levantamientos del pueblo madrileño contra las tropas napoleónicas, no pensó nunca que los españoles pudieran organizar una resistencia; y es que estaba persuadido de la debilidad y la descomposición de un país que él creía lleno de campesinos y curas abúlicos, con un ejército débil, un caos administrativo y un gobierno mediocre y fácilmente sometible.¹⁰³

José Bonaparte había nacido en Córcega en 1768¹⁰⁴. A pesar de ser el primogénito de sus hermanos, Napoleón, el segundo, se convirtió en Emperador francés y él obtuvo el

clase de instrumentos rústicos”. Se representó varias veces en los teatros de Madrid. En la edición de 1810 se indica que se quiso publicar en Madrid el 26 de julio de 1808 “*pero las circunstancias de aquellos tiempos lo impidieron*.” La que reproduce Mesonero es de 1810 y lleva como suplemento *Cuatro decretos del rey intruso en música de zorongo* y una parodia de la canción patriótica *Ya despertó de su letargo*. (R. de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, pp. 136-138). En la edición de 1808 publicada en Cádiz dice de forma irónica el autor en la advertencia que su propósito es inmortalizar la Constitución que un “*corso ingerto en Emperador*” quiso regalar a España y que los españoles impolítica y descortésmente no quisieron admitir. Estas canciones gozaron de gran popularidad en toda España y en América.

¹⁰² “... por cierto más digno de aborrecimiento que el mismo Murat, siendo uno de los peores satélites de su amo.” (A. Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, p. 79).

¹⁰³ “*El Emperador tenía fundadas razones de carácter estratégico y económico para intervenir en España y Portugal. Fueron fundamentalmente estas consideraciones junto a su falta de escrúpulos y su incapacidad para comprender los problemas militares y políticos que comportaba su decisión, las que le condujeron a emprender una aventura que se convertiría en una de las causas principales de su caída.*” (D. Gates, *La úlcera española*, p. 15).

¹⁰⁴ Acerca de la bibliografía sobre José Bonaparte opinamos que el libro de J. Mercader Riba, *José Bonaparte, rey de España (1808-1813)*, en dos volúmenes, es el más completo y documentado. En la primera parte ofrece una visión cronológica de su reinado en España; en la segunda realiza un análisis institucional y sistemático. Las fuentes para la elaboración de su monografía son básicamente los tres volúmenes de Charles-Alexandre

título de príncipe que le confería el derecho de suceder a Napoleón en caso de que éste muriera sin descendencia masculina. Más tarde, en 1806, se convirtió en soberano de Nápoles¹⁰⁵. El 6 de junio, un decreto imperial lo proclamó rey de España y de las Indias, y el Consejo de Castilla publicó el edicto en toda la península¹⁰⁶. Prestó juramento de fidelidad a la Constitución recién aprobada y el arzobispo de Burgos lo consagró rey. Dos días después cruzó la frontera franco-española con dirección a la capital y el 20 de julio entró en Madrid, pocos días después de la victoria del mariscal Bessières sobre Medina de Rioseco¹⁰⁷, con la que Napoleón creyó que comenzaba a enderezarse el asunto español.

La intención del José I no era la de convertirse en un satélite de su hermano sino en un monarca independiente que reinase en un país libre y fuerte; pero ningún español lo apoyaba, excepto un reducido número de personas que viajaban con él. El 18 de julio escribió al Emperador mostrándole la hostilidad que le mostraban a su paso y la verdadera

Geoffroy de Grandmaison, *L'Espagne et Napoléon*, centrados en la visión diplomática; la correspondencia del embajador francés en España La Forest, editados por Grandmaison, *Correspondance du Comte de la Forest, Ambassadeur de France en Espagne: 1808-1813*, Paris, Société d'Histoire Contemporaine, 1905, 7 vols.; las *Memorias* del Superintendente y amigo personal de José, Miot de Mérito, *Mémoires du comte Miot de Mérito*, París, Ed. Michel Lévy Frères, 1858; las *Cartas* de José Bonaparte, publicadas por el Barón Du Casse, y la *Correspondencia* de Napoleón Bonaparte, editada años más tarde por disposición de Napoleón III, su sobrino. La mayoría de los libros existentes sobre el hermano de Napoleón están más centrados en los aspectos pintorescos o anecdóticos de su reinado, sin profundizar en él, como el de Carlos Cambronero, *El rey intruso. Apuntes históricos referentes a José Bonaparte y a su gobierno en España*, Madrid, E. Maestre, 1909. Una excepción a esto es la biografía de Claude Martín, *José Napoleón I, "Rey intruso de España"*, Madrid, Editora Nacional, 1969, que trata ampliamente el reinado de José I basándose en fuentes bibliográficas. Tenemos también dos novelas interesantes acerca de este monarca, las del médico y escritor J. A. Vallejo-Nájera, en las que se respira la atmósfera de honda pesadumbre, melancolía y fracaso que envolvió a José I durante todo su mandato español. *Yo, el Rey*, la primera de ellas es un supuesto diario de José donde expresa sus sentimientos desde que recibe la carta de su hermano destinándolo para ser rey de España. La continuación, *Yo, el intruso*, Barcelona, Planeta, 1987, relata su desengaño e impotencia ante el nuevo gobierno. Ambas están muy documentadas y relatan los hechos con fidelidad; en especial se basa su autor en la correspondencia entre los hermanos Bonaparte. En cuanto a su fecunda vida sentimental se puede consultar José Montero Alonso, "Las amadas del rey José", en *Amores y amoríos en Madrid*, Madrid, Avapiés, 1984, pp. 70-78; y "La vida amorosa de un rey casquivano", en Rafael Abella, *José Bonaparte*, Barcelona, Planeta, 1997, pp. 189-199.

¹⁰⁵ En 1806 había privado Napoleón de su reino a Fernando I, hermano de Carlos IV y rey de las Dos Sicilias, por haberse coaligado con Austria en su lucha contra Francia.

¹⁰⁶ En opinión de D. Gates: "Si Napoleón hubiese gobernado mediante un Borbón títere, es muy probable que su estrategia en la península hubiera tenido éxito a largo plazo; pero, como de costumbre, cedió el poder recién adquirido a uno de sus parientes; en este caso, su hermano José fue proclamado rey. Con tal acto, cometía un error fatal. Es posible que a los españoles no les gustaran sus gobernantes, pero los preferían a cualquier dictador impuesto por un poder extranjero." (D. Gates, *La úlcera española*, p. 21).

¹⁰⁷ Napoleón, que siempre comparaba a José con Felipe V, le expresó en una de sus cartas que este triunfo le abriría las puertas de España como la Batalla de Villaviciosa se las había franqueado al duque de Anjou.

actitud de los españoles ante los franceses, falseada por Murat y sus informadores¹⁰⁸. Expone Gabriel H. Lovett que José I no dimitió, y que, aunque amenazó con hacerlo en diferentes ocasiones, no renunció nunca a su corona. En definitiva, concluye, “*lo que le mantuvo en el trono español fue su ambición, su vanidad, y su temor a desagradar a Napoleón*”.¹⁰⁹

Las esperanzas de un mandato feliz fueron frustradas desde un principio para el intruso. Los generales y el ejército francés siempre se comportaron de un modo salvaje en las poblaciones ocupadas, no acataron jamás el mando de José I y grabaron a la población con pesadas cargas y contribuciones que eran destinadas para los mismos jefes militares, que se enriquecían a costa de la progresiva miseria del país. La nobleza y las autoridades de Madrid, excepto el Consejo de Castilla, juraron lealtad al rey, pero el pueblo le seguía siendo hostil. Las corridas de toros diarias, las iluminaciones y otros espectáculos que se ofrecieron gratuitamente fueron disfrutados por los madrileños, pero no mitigaron su odio hacia el francés. Mejor que nadie expresa el novelista canario este sentimiento del pueblo:

“No tendrán ustedes idea del aspecto que ofrecía entonces Madrid si no les digo que la gente toda andaba azorada y aturdida, a veces llena de miedo, a veces haciendo esfuerzo para disimular su alegría. El odio a los franceses no era odio: era un fanatismo de que no he conocido después ningún ejemplo; un sentimiento que ocupaba los corazones por entero sin dejar hueco para otro alguno, de modo que el amar a los semejantes, el amarse a sí mismo y hasta me atrevo a decir el amar a Dios, se adaptaban y sometían como fenómenos secundarios al gran aborrecimiento que inspiraban los verdugos del pueblo de Madrid”.¹¹⁰

¹⁰⁸ “Viendo las cosas del lado de Napoleón debemos reconocer que le falló la información por ser adulatora en unos casos, y en otros, por resultar demasiado compleja la realidad española para ser aprehendida fácilmente por los enviados imperiales.” (F. Martí Gilabert, *El Motín de Aranjuez*, p. 468).

¹⁰⁹ G. H. Lovett, *La Guerra de la Independencia*, II, p. 83.

¹¹⁰ B. Pérez Galdós, *Bailén*, p. 47. El historiador G. Roux recoge también testimonios y anécdotas relatados en los libros de memorias de generales franceses que expresan el gran odio del que los invasores galos eran objeto por parte de los españoles. (G. Roux, *La guerra napoleónica de España*, pp. 118-119).

José Bonaparte era un hombre instruido, pero carecía de la voluntad e inteligencia de su hermano. Su carácter era agradable y bondadoso. Los mote¹¹¹ que obtuvo en España, como el de “Pepe Botellas”, “Tío Copas”¹¹² o “Rey tuerto”, no se correspondían en absoluto con la realidad.

El programa de José para su nuevo reino comenzó con un decreto en el que establecía su gobierno¹¹³. Constituyó su gabinete con Mariano Luis de Urquijo como Secretario de Estado, Ceballos en Asuntos Exteriores, Cabarrús para Hacienda y O’Farrill como ministro de Guerra. Jovellanos había sido nombrado para el Ministerio de Interior,

¹¹¹ Mesonero Romanos hace referencia a este asunto: “*Las caricaturas, o más bien aleluyas groseras, chabacanas y hasta obscenas, no abundaban menos que los folletos chocarreros; y todos, o casi todos, iban encaminados a la persona del propio José, a quien se pintaba metido en una botella y sacando la cabeza por el cuello de ésta, ataviado como en un naípe y con una copa en la mano, con el título El nuevo rey de copas; en otro, danzando o haciendo ejercicios acróbatas sobre botellas, y otras tonterías de esta especie.*” (R. de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, p. 138). J. Mercader Riba opina que “*De ningún modo [...] pueden ser incluidos estos vocablos en una historia ecuánime y rigurosa, y no solamente porque nunca correspondieron a la auténtica realidad, sino porque siendo como son el engendro de mentalidades obtusas y torpes, o en el mejor de los casos, obnubiladas por una santa indignación, en nada favorecen al pueblo que en mala hora hubo de acuñarlas.*” (J. Mercader Riba, *José Bonaparte, rey de España*, I, p. 5). Tampoco se libró de las sátiras de los poetas más afamados, como Juan Bautista Arriaza, quien compuso esta coplilla que corrió manuscrita por todo Cádiz hasta que fue refundida y publicada:

*“Al ínclito Señor Pepe, Rey (en deseo) de las Españas y (en visión) de sus Indias:
Salud, gran Rey de la rebelde gente;
salus, salus, Pepillo diligente
protector del cultivo de las uvas
y catador experto de las cubas”.*

(Cito por B. Pérez Galdós, *Cádiz*, p. 49).

¹¹²
*“Pepe Botella,
baja al despacho.
-No puedo ahora,
que estoy borracho.
Ya se fue por las Ventas
el Rey Pepino,
con un par de botellas
para el camino”.*

(Sacado de M. Espadas Burgos, *El dos de Mayo*, p. 146). Es posible que su fama de bebedor le viniese por haber suprimido, al poco de su llegada a España, un impuesto que existía sobre el vino y que era extremadamente impopular, al mismo tiempo que permitió la libre fabricación, circulación y venta de aguardiente y rosolis. Este decreto se reprodujo en una obra que contó con muchísima difusión en los años de la guerra: *Napoleón o el verdadero Don Quijote de la Europa, o sean, comentarios crítico-patriótico-burlescos a varios decretos de Napoleón y su hermano José, distribuidos en dos partes y cincuenta capítulos, y escritos por un español amante de su patria y rey, desde primeros de febrero de 1809 hasta fines del mismo año*, Madrid, Imprenta de Ibarra, 1813, I, pp. 210-211.

¹¹³ *Prontuario de las leyes y decretos del Rey Nuestro Señor Don José Napoleón*, Madrid, Imprenta Real, 1810, I, pp. 83-94.

pero declinó su cargo poniendo su salud como pretexto¹¹⁴. Sus ministros, alguno de los cuales ya había servido en el período anterior, fueron afrancesados. Muchos se adhirieron al partido josefino por interés o cobardía, pero sobresalen las figuras de José de Mazarredo y el conde de Cabarrús, ambos de ideas ilustradas, que lo apoyaron sin paliativos.

Abolió en un decreto posterior los derechos señoriales, el Voto de Santiago, la Mesta, las aduanas interiores y todas las órdenes civiles y militares excepto la del Toisón de Oro. En agosto de 1809 derogó todas las órdenes religiosas masculinas, puesto que sabía que el clero regular fomentaba la rebeldía contra él y su gobierno; también suprimió el Consejo de Indias y los títulos de la aristocracia. Otras de sus medidas fueron la centralización de la administración española, la eliminación de las leyes que impedían la libre circulación de mercancías y aquellas que obstaculizaban el progreso de la agricultura. Abolió la horca y la sustituyó por el garrote para los castigos de pena de muerte. Creó la Bolsa en Madrid, centros de estudios secundarios para fomentar la educación y escuelas para niñas. Promovió la fundación de liceos y centros de formación profesional y técnica, apoyados en la “Junta de Instrucción Pública”, en la que colaboraban intelectuales como Meléndez Valdés. Dividió España en treinta y ocho departamentos, y fue un mecenas para las artes, creando un museo de pintura y restaurando edificios monumentales, como la Alhambra de Granada. Promovió siempre la modernización cultural de España y quiso juntar a cuantos intelectuales pudiesen ayudarle en esta tarea, rodeándose de médicos, botánicos, historiadores, literatos, músicos, eruditos, artistas, etc. También quiso dotar de más espacios abiertos a la capital, por lo que le apodaron “El Rey Plazuelas.” Y para que el pueblo estuviese feliz impulsó las dos grandes fiestas nacionales, los toros y el teatro. Convirtió en acontecimientos brillantes los festejos religiosos y los días de celebración de la onomástica de Napoleón y de la reina ausente, su esposa Julie. Muchos de sus proyectos

¹¹⁴ Acerca de la actitud de Jovellanos, Mercader Riba proporciona una amplia bibliografía que trata el tema de su decisión de no colaborar con el gobierno josefino: su “Diario decimotercero”, publicado en las *Obras Completas*, Madrid, Rivadeneyra, 1956 (BAE; 86), pp. 158-159, y el estudio preliminar de Artola Gallego a la misma edición (BAE; 85), pp. XLI-XLII. También las obras de José Sánchez Agesta, *El pensamiento político del Despotismo Ilustrado*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1979, pp. 193-194 y 214-219; Joaquín Pérez Villanueva, *Planteamiento ideológico de la Guerra de la Independencia*, Valladolid, [s.n.], 1960, pp. 87-92, y H. Juretschke, *Los afrancesados en la Guerra de la Independencia*, pp. 74-77. (Cito por J. Mercader Riba, *José Bonaparte, rey de España*, I, p. 46). Las obras más recientes publicadas al respecto son las de Fernando Baras Escolá, *El reformismo político de Jovellanos. Nobleza y poder en la España del siglo XVIII*, Zaragoza, Universidad, 1993 y Manuel Fernández Álvarez, *Jovellanos, el patriota*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

se quedaron sólo en buenos propósitos, y es que, una opinión pública en contra y unos territorios en estado de guerra administrados por militares franceses no eran el ambiente más idóneo para imponer grandes reformas.¹¹⁵

2.4.4. Bailén. Zaragoza

El 23 de mayo de 1808, las unidades francesas mandadas por el general Dupont se habían puesto en marcha hacia el sur, con el propósito de atravesar Andalucía y ocupar el puerto de Cádiz. Nada interesaba tanto a Napoleón como tomar la plaza de esta ciudad, donde las tropas de su escuadra estaban bloqueadas por los ingleses y bajo los tiros de las baterías de costa española. Pérez Galdós, en la novela dedicada a la gloriosa victoria de Bailén por parte de las tropas españolas, diferencia a los corceles del ejército de Dupont, que iban inspirando odio y rencor y levantando al pueblo en contra del invasor, con los de Atila, que imprimía sello de muerte allí por donde hollaban: *“Los franceses encontraron el país tranquilo, y creyeron llegar felizmente a Cádiz; pero bajo las herraduras de sus caballos iba naciendo la hierba de la insurrección”*.¹¹⁶

En el momento en que Dupont conoció el alzamiento de Andalucía a su llegada a Andújar se dio cuenta de que sus tropas discurrirían ahora en medio de la resistencia armada de los españoles. Sus provisiones ya se habían agotado y a pesar de los intentos de tranquilizar a los habitantes, éstos abandonaban sus casas a medida que se acercaba el ejército francés. En el pueblo de Alcolea fue donde el general se encontró con la primera resistencia, pero consiguió forzar el puente y se dirigió a Córdoba, que sufrió un humillante saqueo. El botín cobrado en esta ciudad por la codicia desenfrenada de los soldados fue una de las causas de su derrota, debido a que las inmensas riquezas que portaban en los quinientos carros que llevaban tras de sí dificultaron las operaciones. Ante la falta de refuerzos y las noticias de que Castaños se acercaba de forma inminente con un inmenso ejército, Dupont decidió retroceder y defenderse en Andújar.

El general español había formado un regimiento con regulares andaluces y civiles instruidos en Utrera y, como Sevilla contaba con el centro de producción de armamento

¹¹⁵ C. del Moral, *La Guerra de la Independencia*, p. 39.

¹¹⁶ B. Pérez Galdós, *Bailén*, p. 80.

más importante de España, no les faltaron armas¹¹⁷. De la inactividad de las tropas francesas en Andújar sacaron provecho los ejércitos españoles. Bailén supuso para los imperiales su primera derrota en campo abierto. Dupont acabó por rendirse tras la batalla, y las negociaciones se mantuvieron en una casa de postas los días 20 y 21 de julio. Castaños exigió que los ejércitos del Emperador fueran enviados por mar a su país. Por primera vez desde la proclamación del Imperio francés, un ejército de Napoleón firmaba un tratado de capitulación. Esta primera derrota, junto a la del general Junot en Cintra, se debe, como piensan muchos historiadores, a un error de cálculo inicial de Bonaparte, que previó un rápido éxito de la operación emprendida, en cambio, con medios limitados¹¹⁸. Una de las muchas letrillas que se escribieron y que le venían de molde a Napoleón después de la batalla de Bailén, fue la que sigue:

*“Águila que los ayres
giras altiva,
abate, abate el vuelo;
atiende, mira,
que hay también para pasaros grandes
redes y liga”*.¹¹⁹

Entre tanto, la ciudad de Madrid, presa de entusiasmo, alegría y fervor patriótico, se debatía ante la falta de poder:

“No existía en Madrid autoridad ni fuerza alguna moral o material. [...] Había llegado el día 4 y, ni aun en las esquinas aparecía documento que dijese a los madrileños bajo qué autoridad vivían”.¹²⁰

¹¹⁷ Para conocer la amplísima bibliografía existente en torno a la batalla de Bailén, consúltense las fuentes utilizadas por el historiador G. H. Lovett en *La Guerra de la Independencia*, I, pp. 169-214.

¹¹⁸ É. Témine, A. Broder y G. Chastagnaret, *Historia de la España contemporánea. Desde 1808 hasta nuestros días*, p. 22.

¹¹⁹ *Carta jocoseria de un vecino de Madrid a un amigo*, p. 6.

¹²⁰ A. Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, pp. 84-86.

Estos sucesos de Bailén no sólo tuvieron repercusión a escala nacional, sino que Europa se animó a continuar su lucha y levantarse contra el país galo. José no tuvo otro remedio que evacuar forzosamente la capital en la que hacía escasamente una semana se había instalado. Partió el 1 de agosto hacia Burgos acompañado del embajador La Forest, el personal de la embajada con sus familias, diputados y militares españoles. En estos momentos de incertidumbre comprobó la fidelidad de algunos de sus ministros, como O'Farril, Azanza, Mazarredo, Urquijo y Cabarrús, al tiempo que fue abandonado por el ministro de Justicia, Sebastián Peñuela, que ingresó en un convento, y por Ceballos, ministro de Negocios Extranjeros, que pasó a formar parte de la Junta Central, creada en Madrid en nombre de Fernando VII.

En el camino hacia el norte, José mantuvo correspondencia con el Emperador, al que le pedía de continuo un contingente de 50.000 hombres bajo su mando para ingresar victorioso en Madrid, y después de su entrada, la renuncia a la corona que tanto le estaba haciendo padecer. Sin embargo, sus peticiones nunca fueron escuchadas. Tampoco tuvo efecto el hecho de que enviara a sus ministros Azanza y Urquijo a conferenciar en persona con Napoleón para que le expusieran la verdadera situación de rebelión y rechazo de los españoles. El Emperador, por su parte, abandonó por un tiempo sus planes de conquista de Europa para ocuparse, en persona, de sus problemas en la península ibérica.

José fijó su cuartel general en Miranda de Ebro, provincia de Burgos; poco después partió a Vitoria donde residió la corte durante más de tres meses¹²¹. El almirante Mazarredo fue el encargado de convocar las Juntas Extraordinarias, a través de las cuales consiguió que José I fuera reconocido como Señor de Vizcaya. En los meses en que la corte intrusa permaneció en Vitoria, período del que no se conoce mucho, hubo nuevos nombramientos en el gobierno: el del conde de Campo-Alange como sustituto de Ceballos, y el de Pablo Arribas como ministro de Policía general.

¹²¹ José I se alojó en la mansión de la marquesa de Montehermoso. Sus amores corrieron de boca en boca y de tono subido: “*La Montehermoso / tiene un tintero / donde moja su pluma / José primero.*” (Cito por R. Abella, *José Bonaparte*, p. 189). A su marido, Ortuño María de Aguirre y del Corral, VI marqués de Montehermoso y futuro Comisario de teatros del gobierno josefino, le “*recompensó su tacto y entendimiento. Se le nombró primer chambelán del rey, se le hizo grande de España y se le concedió la Real Orden de España.*” (G. H. Lovett, *La Guerra de la Independencia*, II, p. 106). Para un mayor conocimiento de su vida consúltese Juan Vidal Abarca, “*Linajes alaveses. Los Aguirre: marqueses de Montehermoso*”, *Boletín Sancho el Sabio*, XIX (1975), pp. 181-244. Sobre su mujer, A. Ichas, *Madame de Montehermoso, marquise des plaisirs et dame de Carresse*, París, Atlántica, 2001 y Francisca Vives Casas, *Las mujeres en Vitoria-Gasteiz a lo largo de los siglos. Recorridos y biografías*, Vitoria, Ayuntamiento, 2001, pp. 98-100.

Por otra parte, las ciudades de Zaragoza y Gerona mostraron a los ejércitos napoleónicos el espíritu difícil de domar de los españoles. La negación de toda una población a capitular, es decir, el sitio, constituyó una de las acciones bélicas típicas de la Guerra de la Independencia. Ante los caminos de la capital aragonesa fueron desfilando los mejores generales de los ejércitos imperiales. Para ganarse la rendición de los zaragozanos, el general Lefévre-Desnouettes propuso al defensor de la ciudad, el general Palafox, el inicio de las conversaciones, pero todo fue en vano. Éste salió un tiempo de la ciudad para defender la provincia, y los soldados y demás habitantes se hicieron cargo de la protección de la ciudad, ayudando todos, niños, mujeres y clérigos, en las tareas de fortificación. Por parte de los franceses, el general Verdier trajo más hombres y asumió el mando. Después de setenta días de sangriento asedio, bombardeo y lucha implacable, Zaragoza venció su primer sitio tras la batalla de las Eras¹²², librada el 15 de junio de 1808, en la que los ejércitos galos sufrieron una dura derrota e iniciaron la retirada por orden de su general. Esta villa se convirtió así en la segunda derrota de Napoleón en España. La novela de Benito Pérez Galdós titulada con el nombre de esta ciudad es el relato más vivo de todos los escritos sobre esta heroica defensa. Según el hispanista Lovett se trata de “*una de las mejores novelas históricas de la literatura española*”.¹²³

El tiempo de paz y descanso tras el primer frustrado intento de sitiar la ciudad no duró mucho. En noviembre, el propio Napoleón comenzó su marcha hacia España, y a finales del mes, el mariscal Moncey apareció en Aragón junto a su ejército. Esta vez estaba formado por las mejores tropas de veteranos de guerra que ya habían combatido contra Austria, Prusia y Rusia en la Europa central. En diciembre, el general Junot reemplazó a Moncey, y en el mes de enero de 1809, Zaragoza ya estaba aislada del resto del país y a punto de ser reducida a cenizas por los incesantes bombardeos y las epidemias que acababan diariamente con cientos de sus habitantes. Con respecto a la conquista de la ciudad, la representación más gráfica la encontramos en la novela citada:

¹²² Con respecto a esta batalla comenta Alcalá Galiano que en un café le tocó leer una proclama muy admirada que decía lo siguiente: “*Si la batalla de las Eras hubiese sido ganada por esos vocingleros (los franceses), se habría puesto a la par de las de Marengo, Austerlitz y Jena; pero vosotros (los aragoneses) sólo la miráis como un ensayo de las que estáis dispuestos a ganar bajo el mando de vuestra Generalísima Patrona.*” (A. Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, p. 79).

¹²³ G. H. Lovett, *La Guerra de la Independencia*, I, p. 241. En loor de la heroica defensa de Zaragoza se escribieron en la época multitud de composiciones en prosa y en verso que se encuentran inéditas entre los ya citados papeles de la Junta Central Suprema Gubernativa del Reino y del Consejo de Regencia, que se conservan en el A. H. N., Sección Estado, Legajos 18 y 19.

“No se concibe que apoderado el enemigo de la muralla por la superioridad incontrastable de su fuerza material, ofrezcan las casas nuevas líneas de fortificaciones, improvisadas por la iniciativa de cada vecino; no se concibe que tomada una casa sea preciso organizar un verdadero plan de sitio para tomar la inmediata, empleando la zepa, la mina y ataques parciales a la bayoneta, [...] no se concibe que tomada una acera sea preciso para pasar a la de enfrente poner en ejercitación las teorías de Vauban y que para saltar un arroyo sea preciso hacer paralelas, zigzags y caminos cubiertos.

*En los gloriosos anales del Imperio se encuentran muchos partes como este: “Hemos estado en Spendau, mañana estaremos en Berlín.” Lo que aún no se había escrito era lo siguiente: “Después de dos días y dos noches de combate hemos tomado la casa nº 1 de la calle de Pabostre. Ignoramos cuándo se podrá tomar la nº 2”.*¹²⁴

En la noche del 19 al 20 de febrero llegó el final del sitio con las negociaciones tras la capitulación: los soldados aragoneses debían jurar obediencia al nuevo rey, y los que se negaran a esta obligación serían trasladados a Francia como prisioneros de guerra. Al héroe de la resistencia, Palafox, lo llevaron al castillo de Vincennes, cercano a París, donde permaneció hasta la caída de Napoleón. Después de setenta y dos días de sitio, en marzo de 1809, el mariscal Lannes entró en Zaragoza, convertida ya en un cementerio. Sólo vivía una quinta parte de sus pobladores, la mayoría de ellos moribundos por la epidemia que asolaba la ciudad. Durante el sitio surgieron destacados personajes, ahora considerados entre el mito y la realidad, que fueron capaces de arrastrar tras de sí a toda la ciudad en medio de una resistencia y un heroísmo inauditos, como Agustina de Aragón o el presbítero Santiago Sas¹²⁵, que organizó a sus expensas una fuerza de escopeteros.

La ciudad de Gerona se vio sometida a tres largos y difíciles sitios por los franceses, a los que ellos llamaban “cerdos”¹²⁶. Sus habitantes resistieron con una heroicidad sorprendente alimentándose de lo que podían, en medio de las plagas que la diezaban. El 10 de diciembre de 1810 firmaban la capitulación al mando de su general Mariano

¹²⁴ B. Pérez Galdós, *Zaragoza*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, pp. 163-164.

¹²⁵ Los franceses lo asesinaron después de la rendición de la ciudad y arrojaron su cadáver al río.

¹²⁶ Véase B. Pérez Galdós, *Gerona*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

Álvarez¹²⁷. Otros sitios, menos célebres pero también dignos de ser mencionados, fueron los de Astorga, Ciudad Rodrigo, Tortosa y Tarragona.

2.4.5. Napoleón en Chamartín. Segundo reinado de José I

Durante la retirada francesa de la capital el día 31 de julio, tras conocer la derrota de Bailén, los soldados rezagados saquearon e incendiaron iglesias, aldeas y ciudades, y también mataron despiadadamente a los campesinos y a sus familias¹²⁸. Desde su nueva residencia, José I mantenía correspondencia con su hermano y le mostraba su desencanto. El intruso, en una de sus primeras cartas, ya había pronosticado a su hermano que su gloria se esfumaría en España, y efectivamente su imperio se empezó a hundir a causa de la guerra peninsular.

El 1 de agosto 9.000 soldados británicos al mando de sir Arthur Wellesley¹²⁹, futuro lord Wellington y duque de Ciudad Rodrigo, desembarcaron en el delta del río Mondego, en Portugal. Al poco tiempo llegaron 4.000 más a la orden del general Spencer. Mientras tanto, Madrid celebraba su victoria. El Consejo de Castilla declaró nulas las abdicaciones de los monarcas españoles, al igual que quedaron sin valor todos los decretos promulgados por los hermanos Bonaparte. El 24 de agosto se proclamó rey a Fernando VII, legítimo heredero de la corona, en medio de grandes fiestas y aclamaciones. En este ambiente de libertad, el patriotismo de los españoles se manifestó en cantidad de folletos, poesías patrióticas, continuas caricaturas de los franceses y satíricas obras de teatro que presagiaban la muerte y desgracia de Napoleón. Sin embargo, estaba aún muy lejos de morir, y en estos momentos preparaba su venida a España para poner orden.

Antes de entrar en nuestro país, quiso dejar a salvo su Imperio europeo y se entrevistó con el zar ruso, Alejandro I, para que éste ocupase su puesto mientras él afianzaba en persona el trono español. Así, el 4 de noviembre de 1808 llegó a la península y se dirigió a Vitoria. Le acompañaban seis Cuerpos de su ejército la “Grande Armée”

¹²⁷ Sobre la capitulación de Gerona, consúltese S. Delgado, *Guerra de la Independencia. Proclamas, Bandos y Combatientes*, pp. 168-173.

¹²⁸ Véase el artículo de Elías de Molins, “Evacuación de Madrid por los franceses en 1808”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1908, pp. 136-139.

¹²⁹ El mariscal Wellesley (1769-1852) jugó un importante papel en la Guerra de la Independencia española. Luchó, antes de sus hazañas en España, en la India y en Copenhague. Fue el organizador y jefe del ejército aliado en la península. El título de lord vizconde lo obtuvo tras la batalla de Talavera. Su hermano, Richard Colley Wellesley, fue el embajador británico en España en 1809.

capitaneados por los mariscales Víctor¹³⁰, Sout¹³¹, Moncey¹³², Lefèbvre¹³³, Ney¹³⁴ y el general Saint-Cyr. Su entrada se hizo notar y pronto comenzaron las derrotas para los ejércitos españoles. Blake fue vencido en Espinosa de los Monteros, Castaños y Palafox en Tudela, y el francés Bessières conquistó Burgos, ciudad en la que Napoleón estableció su cuartel general. Las tropas vencedoras se cobraron venganza de sus anteriores pérdidas y todas las ciudades tomadas fueron víctimas del más brutal saqueo, algo que iba a ser natural a lo largo de los años de la guerra. Continuó camino con sus tropas y el 2 de diciembre ya habían sorteado todas las dificultades y vencido a los ejércitos que le salían al paso¹³⁵, por lo que dos días más tarde ya se encontraba en la entrada norte de Madrid. Fijó su base en el pueblo de Chamartín y tomó como suya la residencia del duque del Infantado; estudió primero las defensas de la ciudad y creó su plan de ataque; no obstante, antes de la inminente lucha, envió tres ofertas sucesivas a la Junta Suprema para que se rindiera, ya que le interesaba entrar en la capital como un dominador clemente¹³⁶. A pesar de que el pueblo estaba dispuesto a luchar y todavía guardaba esperanzas de que las tropas del general Castaños llegasen a tiempo para la defensa de la capital, el día 4 se firmó la capitulación. Ésta garantizaba respetar la religión católica, la vida y libertad de la población, las leyes y las costumbres, la conservación de los empleos, el reconocimiento de la deuda, las obligaciones del Estado, etc.

Publicó Napoleón ocho decretos en Chamartín que respiraban un aire reformista. En ellos abolía los derechos feudales, la Inquisición, un tercio de las comunidades religiosas y las barreras arancelarias españolas. También declaró enemigos de Francia y España a aquellos que habían violado el juramento de fidelidad al rey, y destituyó a los miembros del

¹³⁰ El mariscal Víctor (1764-1841), padre del famoso escritor Víctor Hugo, mandó el I Cuerpo en España desde 1808 hasta diciembre de 1811. Fue vencedor en Espinosa de los Monteros y en Medellín.

¹³¹ Duque de Dalmacia, el mariscal Sout (1796-1851) era un militar ambicioso, jefe del II Cuerpo napoleónico. Comenzó sus triunfos con la persecución del general inglés Moore hasta la Coruña y con la victoria de Talavera contra los aliados. Sin embargo, su intento de invasión de Portugal fue un fracaso por la oposición de Wellesley en Oporto. Conquistó Andalucía junto al rey José y allí gobernó dos años hasta que tuvo que abandonarla tras la derrota de los Arapiles.

¹³² Véase nota 41.

¹³³ François Joseph Lefèbvre (1755-1820), militar francés, participó en el golpe de Estado del 18 Brumario, y en las campañas napoleónicas de España, Rusia y Austria. Apoyó la restauración borbónica en 1814.

¹³⁴ Mariscal Michel Ney (1765-1815). Famoso capitán del VI Cuerpo, luchó en España y Portugal hasta que fue sustituido por Massena por insubordinación. Estuvo al lado de Napoleón hasta su caída en Waterloo.

¹³⁵ Venció a las tropas del general San Juan en el desfiladero de Somosierra, tras la célebre carga de los mil jinetes polacos blandiendo el sable.

¹³⁶ J. Priego López, *Guerra de la Independencia (1808-1814). Síntesis político-militar*, p. 98.

Consejo de Castilla, a los que calificó de “*cobardes e indignos de ser magistrados de una nación brava y generosa*”.¹³⁷

Mesonero Romanos, que vivió en la capital ocupada sus tiernos años de la infancia, dice con admiración en sus *Memorias*: “*En el corto espacio de ocho días, Napoleón realizó lo que las Cortes de Cádiz tardaron más de tres años en discutir y promulgar*”.¹³⁸

Durante su estancia en la península, el Emperador ordenó y consiguió la retirada de las tropas británicas al mando de Moore¹³⁹, uno de los mejores generales ingleses que había salido de Portugal y ocupado Salamanca intentando cortar las comunicaciones de las tropas francesas con la frontera. Napoleón se dio cuenta del peligro y persiguió a los soldados de Moore a través de Galicia, pero tuvo que volver con urgencia a París pues había recibido noticias de que Austria se estaba preparando para un nuevo ataque contra la capital del Imperio. Prometió regresar al poco tiempo, sin embargo, no volvió a pisar tierra española. Mientras tanto, la villa de Madrid se fue recuperando poco a poco y retomó su vida diaria; se reabrieron las tiendas y comercios, la gente comenzó a salir a los paseos, y los teatros se abrieron oficialmente.¹⁴⁰

José I realizó su segunda entrada en Madrid el 22 de enero de 1809, después de que el Emperador hubiese ganado para él el suelo madrileño. Éstas fueron sus palabras:

“La unidad de nuestra Santa Religión, la independencia de la Monarquía, la integridad de su territorio y la libertad de sus ciudadanos son las bases del

¹³⁷ A. H. N., Consejos, Impreso nº 2. (Cito por J. Mercader Riba, *José Bonaparte, rey de España*, I, p. 83).

¹³⁸ R. de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, p. 65.

¹³⁹ El teniente general Moore (1761-1809) fue comandante de las tropas británicas en Portugal. En la Coruña resultó herido mortalmente después de la batalla de Elviña, al defender el embarque de sus tropas. Rosalía de Castro en *Follas novas* dedica una hermosa poesía a la tumba de este general. Ésta es la última estrofa:

*“Soyo n´está seu sepulcro; un puebro
c´o seu respeto compasivo vela
pol-o estranxeiro a quen traidora morta
fixo fincar lonxe d´os seus...”*

(R. de Castro, *Poesías*, Vigo, Edicions do Patronato, 1973, pp. 221-224).

¹⁴⁰ Sobre la influencia de las entradas y salidas de las tropas en la vida de los españoles, se puede consultar el libro de Manuel Moreno Alonso, *Los españoles durante la ocupación napoleónica. La vida cotidiana en la vorágine*, Málaga, Ediciones Algazara, 1997. Del mismo modo, para conocer la situación de la sociedad en tiempos de guerra, véase el primer capítulo del libro de José María Jover Zamora, Guadalupe Gómez-Ferrer y Juan Pablo Fusi Aizpurúa, *España: Sociedad, política y civilización (ss. XIX-XX)*, Barcelona, Areté, 2000.

*juramento que pronuncié al recibir mi corona, que no se deshonrará en mi cabeza”.*¹⁴¹

Durante la estancia de Napoleón en la capital española, su hermano, sin autoridad alguna, se había recluido en el palacio de El Pardo, pero ante los rumores de que aquél quería dividir el país en feudos militares o gobernarlos a través de un virrey del Imperio, José fue reclamado con urgencia. En la *Gazeta de Madrid* del 25 de enero de 1809 se publicaron las cartas que el mayor de los Bonaparte había dirigido a los arzobispos y obispos con el fin de asegurarles la integridad e independencia de España, así como el respeto a la religión. Todos tuvieron que jurar fidelidad al rey, y éste quiso obtener la simpatía del pueblo madrileño ofreciéndole sus diversiones favoritas: los toros y el teatro. De hecho, José en persona asistía a las representaciones, hecho que no había ocurrido con los monarcas españoles desde hacía cincuenta años. Incluso compró todas las localidades de los palcos del coliseo de los Caños del Peral para que los que formaban la corte josefina pudiesen asistir a las representaciones, algo que también había estado prohibido por Carlos III y su hijo.

Sin embargo, la Junta Central seguía en pie, ahora refugiada en Sevilla y preparando la contraofensiva. El conde de Floridablanca, presidente de la misma, fue sustituido por el marqués de Astorga. Su primer paso fue afianzar con un tratado oficial la relación de ayuda con Inglaterra, y tras esto, reorganizó la resistencia armada. Todos los varones capaces fueron reclutados, reagruparon a los ejércitos que estaban dispersos tras las derrotas sufridas, crearon talleres para la fabricación de armamento y autorizaron a todos los españoles a coger las armas. Su labor no se redujo al interés nacional, sino que redactó una proclama dirigida a toda la Europa conquistada en la que daba a conocer los objetivos de la lucha, y animaba a todas las naciones a levantarse contra Napoleón.¹⁴²

La entrada triunfante del Emperador no presagiaba el cese de la resistencia española, y por este motivo, el Consejo de ministros reunido en abril de 1809 estudió la posibilidad de entablar negociaciones secretas con los insurrectos para acabar la contienda de una forma pacífica. Paradójicamente, esta medida fue preconizada por O’Farrill,

¹⁴¹ Miot de Mérito, *Mémoires du comte*, III, p. 37; A. H. N., Estado, Legajo 3004. (Cito por G. H. Lovett, *La Guerra de la Independencia*, II, 76).

¹⁴² Junta Suprema, *Manifiesto de la nación española a la Europa*, Sevilla, 1 de enero de 1809.

ministro de Guerra. Joaquín María Sotelo, fiscal del antiguo Consejo de Guerra, fue elegido por unanimidad entre sus compañeros y se encargó de enviar una carta al general Cuesta en la que pedía una tregua a las hostilidades para tratar con ellos el fin de la lucha. A pesar de su insistencia, la Suprema rechazó toda tentativa de negociación hasta la entrada de Fernando VII.

En mayo de 1809 firmó José I un decreto que contenía las normas para la formación de un Consejo de Estado. El rey lo presidiría y estaría formado por comisiones especializadas a las que deberían ser sometidos todos los proyectos. En junio hubo que volver a las armas. El inglés Wellesley, después de desembarcar en las costas de Portugal, se asoció con las tropas reorganizadas del general Cuesta¹⁴³, y juntos marcharon hacia Castilla. El 22 de junio el rey José se unió al Cuerpo de Sebastián y ambos consiguieron rechazar a los españoles más allá de Sierra Morena. Entre tanto, Madrid estaba llena de agitación por los rumores de que el ejército español, ayudado de los aliados, pronto conquistaría la villa. Wellesley y Cuesta se enfrentaron con Soult los días 27 y 28 de julio en Talavera de la Reina, provincia de Toledo, donde el ejército francés hizo retroceder al de los aliados, pero ambos sufrieron el mismo número de pérdidas en una batalla indecisa y sangrienta, por lo que los dos celebraron la victoria. Fue la batalla de Almonacid, librada el 11 de agosto de 1809, contra las tropas de Venegas¹⁴⁴, la que consiguió que los españoles fueran rechazados y José pudiese volver victorioso a la capital. Este triunfo trajo consigo unos decretos firmados por el intruso con los que se suprimía la grandeza de España y lo que quedaba de la antigua administración, así como se exclaustaba definitivamente a los frailes y todos sus bienes pasaban a la nación.¹⁴⁵

La batalla de Talavera también provocó cambios: se creó una Municipalidad afrancesada en sustitución del Ayuntamiento de Madrid, se establecieron colegios de pensionistas y escuelas gratuitas, se arrendaron las fábricas reales, se restituyó en Madrid la Real Sociedad Económica de Amigos del País, se creó una Bolsa de comercio y se llevaron

¹⁴³ El general Gregorio García de la Cuesta (1740-1812) ocupó el cargo de capitán de Castilla la Vieja en 1808, y del ejército de Extremadura en 1809, hasta que murió poco después de la batalla de Talavera.

¹⁴⁴ El general Venegas (¿-1838) fue derrotado en las batallas de Uclés y Almonacid.

¹⁴⁵ Se firmaron el 18 de agosto de 1809 y salieron publicados en la *Gazeta de Madrid*, el 19 de agosto el primero, dos días después el segundo. Sobre los bienes de las iglesias véase J. Mercader Riba, "La desamortización en la España de José Bonaparte", *Hispania*, 122 (1972), pp. 602-620.

a cabo reformas arquitectónicas en la capital¹⁴⁶. Al mismo tiempo, el 14 de octubre de 1809, firmó Napoleón la Paz de Viena, en la que el Emperador de Austria reconocía a José I como rey legítimo de España. Justo un mes después, él y el mariscal Soult atacaban en Ocaña, pueblo de Toledo, al general Aréizaga¹⁴⁷, que había reemplazado a Venegas en el mando del ejército andaluz. Éste estaba al abrigo de un barranco, pero la infantería y artillería francesas lo sortearon, mientras que la caballería arrolló a los españoles. Al mismo tiempo, las tropas imperiales de Kellermann vencían en Salamanca al ejército del duque del Parque¹⁴⁸. En los últimos días de 1809 ya estaba todo dispuesto para que el ejército galo entrara a conquistar Andalucía. Esta expedición obedecía a un miedo político: el hecho de que las Cortes españolas, convocadas para ese año, destruyeran la legitimidad sobre la que se asentaba la corona española de José I.¹⁴⁹

Los 60.000 hombres que se juntaron de la unión de los Cuerpos de Víctor, Mortier, Sebastián, Desoyes y José se hicieron fácilmente con la mayoría de las tierras andaluzas. Los ejércitos españoles insurgentes nada pudieron hacer para impedirlo. No obstante, las tropas francesas fueron incapaces de hacerse con el puerto atlántico de Cádiz. La ciudad fue heroicamente defendida por los soldados gaditanos, el ejército de Extremadura mandado por el duque de Alburquerque, y poco después por los soldados llegados por mar, procedentes de Portugal e Inglaterra, al mando de Thomas Graham¹⁵⁰. El puerto resistió todas las acometidas y bombardeos¹⁵¹ y jamás fue conquistada. En vista de su inexpugnabilidad, se fijó una fecha, 24 de septiembre de 1810, para la apertura de la Asamblea nacional en Isla de León.

En el resto del país nos encontramos con que en 1810 Galicia, Valencia y Murcia todavía eran ciudades libres; y en Asturias, Castilla y Cataluña no contaban los franceses

¹⁴⁶ Todas las reformas las encontramos publicadas en la *Gazeta de Madrid* de aquellos meses (agosto-diciembre de 1809).

¹⁴⁷ Jefe del ejército de la Mancha, después de haber sido comandante de Blake. Tras la derrota de Ocaña su ejército se dispersó en Jaén y el general Freire lo sustituyó en el mando.

¹⁴⁸ El duque del Parque (1778-1859), comandante del ejército, fue derrotado en Alba de Tormes.

¹⁴⁹ J. Mercader Riba, *José Bonaparte, rey de España*, I, p. 137.

¹⁵⁰ El general Graham (1748-1843) comenzó siendo ayudante del general Moore en Galicia y acabó derrotando al mariscal Víctor en 1811. Después de sitiar San Sebastián en 1813 se retiró del ejército.

¹⁵¹ Todos los historiadores que hablan del sitio de Cádiz comentan los infructuosos bombardeos a los que se veía sometida la ciudad, ya que la gran parte de los proyectiles arrojados nunca llegaba a explotar. Así surgió esta coplilla que reproducen todos los libros de historia o de memorias: “*Con las bombas que tiran / los fanfarrones / hace la gaditana / tirabuzones*”. Para conocer qué tipo de vida era el que se llevaba en esta ciudad, baluarte de la libertad, véase el capítulo “Cómo se pasaba el tiempo en una ciudad sitiada”, de A. Alcalá Galiano en *Recuerdos de un anciano*, pp. 101-121.

con el control absoluto de las provincias, ya que la labor de las guerrillas causaba continuos estragos en los ejércitos enemigos. La batalla decisiva de los años 1810-1811 no se libró en España, sino en el vecino Portugal, pues Napoleón se había dado cuenta de que no podría conquistar la península entera sin haber echado antes de ella a los ejércitos ingleses. Pero no consiguió su anhelado objetivo, pues las fortificaciones que había construido Wellington en la ciudad de Torres Vedras detuvieron al ejército imperial al mando del mariscal Massena¹⁵²; el hambre y la enfermedad hicieron inevitable su retirada.¹⁵³

Los primeros meses de 1810 el rey los pasó en Andalucía disfrutando del triunfo y la gloria tras la conquista de la región. Nombró comisarios civiles para los reinos andaluces y tomó medidas severas para aquellos que abandonaban sus casas y aldeas, ya que en el primer momento, la población comenzó a huir. Dicen los historiadores que, si José no se hubiese detenido tanto tiempo en Sevilla, los ejércitos napoleónicos habrían podido entrar sin dificultad alguna en Isla de León.¹⁵⁴

El decreto firmado por Napoleón en el palacio de las Tullerías en febrero de 1810 por el que hacía saber que había desgajado las provincias del norte del Ebro para crear cuatro gobiernos de raigambre militar (Cataluña, Navarra, Aragón y Vizcaya) provocó que José no tuviera más recepciones brillantes en las ciudades andaluzas y que los españoles le volvieran de nuevo la espalda¹⁵⁵. En mayo, otro decreto se unió al anterior. Esta vez había formado otros dos gobiernos militares en los que los ingresos públicos también estaban designados al ejército francés; esta vez Burgos por un lado y Valladolid, Palencia y Toro por otro¹⁵⁶. Consideraba el Emperador que era la propia España la que debía proveer los fondos para los ejércitos, hospitales y cuerpos de médicos e ingenieros. De esta forma, la política de José, asentada en la Constitución de Bayona y en la integridad de la península, sufrió un golpe mortal. Fue en esta época de asentamiento en Sevilla y como réplica a los

¹⁵² André Massena (1758-1817) fue comandante del ejército de Portugal y se destacó por ser uno de los oficiales más competentes del Emperador.

¹⁵³ Sin embargo, y a pesar de la derrota de los franceses, es sorprendente todo el tiempo que resistieron Massena y su ejército ante las fortificaciones, que aún se pueden contemplar, de Torres Vedras. Huyeron del lugar sin que Wellington lo advirtiera, ya que colocaron muñecos de paja con uniformes de soldado por toda la posición. Los aliados no lo descubrieron hasta un día después y ya fue imposible su persecución.

¹⁵⁴ Véase J. Gómez de Arteche, *Guerra de la Independencia*, VIII, p. 54.

¹⁵⁵ Este decreto y los sucesivos aparecen publicados de forma íntegra en la obra de M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, prólogo de Gregorio Marañón, Madrid, Turner, 1997, Apéndice documental, III, pp. 256-258.

¹⁵⁶ Sobre la implantación de los gobiernos particulares en las provincias del Ebro, véase el capítulo VI "La cuestión de los Gobiernos Militares hasta el viaje del Rey José a París", en J. Mercader Riba, *José Bonaparte, rey de España*, I, pp. 175-198.

últimos decretos imperiales, cuando el gobierno josefino decidió una estructuración prefectural de la totalidad del reino y una convocatoria de Cortes. Se establecieron treinta y ocho prefecturas, sin incluir las provincias de Ultramar ni las Islas Baleares, y posteriormente, agrupadas entre dos o más, se crearon quince divisiones militares. La primera misión de los prefectos fue la elaboración de censos con el fin de ser utilizados para dicha convocatoria. José envió a dos de sus ministros, Azanza y Almenara, a conferenciar con Napoleón, para conseguir de él que renunciara a cualquier parte del suelo español, retirara a sus empleados, suprimiera los gobiernos militares y diese su consentimiento para convocar Cortes en Madrid.

2.4.6. La Regencia y las Cortes de Cádiz

En enero de 1810, la Junta Central se había trasladado a Isla de León, en Cádiz, y a la vista de sus pocos progresos se autodisolvió¹⁵⁷ y cedió su autoridad a una Regencia compuesta por Pedro de Quevedo y Quintano, obispo de Orense¹⁵⁸, Francisco de Saavedra, antiguo ministro de Estado, Francisco Javier Castaños, general victorioso de la batalla de Bailén, Antonio Escaño, ministro de Marina en la Junta Central y Miguel de Lardizábal y Uribe, nativo de Méjico y representante de la América española. Su primer compromiso y tarea fue la de convocar Cortes. Los regentes alegaron en contra la situación de guerra que vivía España en estos momentos y la necesidad de la aprobación del Consejo de Estado. Sin embargo, y en contra de lo que se esperaba, éste aprobó y recomendó la convocatoria.

Comenta Miguel Artola que la Regencia no se preocupó por la labor que en la Junta había realizado Jovellanos con la proyectada Constitución, dejando así libre el camino para que los diputados más avanzados se alzasen con la representación nacional. De esta manera, concluye, “*la regencia absolutista facilitó el desarrollo revolucionario de los acontecimientos*”¹⁵⁹. Este organismo acabó por disolverse sin haber constituido las Cortes en su realidad formal, y se propuso la creación de un gobierno nuevo, de carácter popular y sometido a la Asamblea.

¹⁵⁷ “Con la disolución de la Junta triunfa la primera reacción del siglo, caracterizado por la alternativa de movimientos de signo contrario.” (M. Artola Gallego, *La España de Fernando VII*, introducción de C. Seco Serrano, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 314).

¹⁵⁸ El obispo de Orense se había hecho famoso en 1808 por su negativa a asistir a la Asamblea de Bayona.

¹⁵⁹ M. Artola Gallego, *La España de Fernando VII*, p. 349.

Las Cortes eran en España una institución de raigambre tradicional. Por primera vez se reunieron en 1164, en Aragón, bajo el reinado de Alfonso II. En Castilla fue en 1188, siendo rey Alfonso IX. Las funciones que tenían desde su origen eran las de jurar al nuevo soberano, aprobar los impuestos, decidir si el país entraba o no en guerra, aconsejar al monarca, etc. Esta institución tuvo mucho auge en los siglos posteriores, sin embargo, con el fortalecimiento del poder al llegar la dinastía de los Austrias, su convocatoria se fue aplazando cada vez más hasta que con la llegada de la casa borbónica desapareció, ya mantuvo siempre el principio de la soberanía del rey por derecho divino. Los reformistas de Cádiz rechazaron estos tres últimos siglos de la historia española para entroncar sus ideas con las raíces de la Edad Media.¹⁶⁰

En un principio, las Cortes¹⁶¹ que se convocaron en 1810 tenían como objetivo ejercer la soberanía, pero sólo de una forma temporal, ya que el rey permanecía prisionero en Francia y no podía asumir sus poderes. Este fue el único punto donde todos los componentes estuvieron conformes, pues pronto comenzaron las divergencias que acabaron con la irremediable separación de España en dos partidos. Opinaban los conservadores junto a Fernando VII desde el exilio que su única misión era la de nombrar una regencia que se ocupara de dirigir la guerra; no creían lo mismo los liberales, cuya defensa fue a favor de que actuaran como auténtico poder y diesen una Constitución a España. Se vieron muy pronto las novedades en las sesiones, entre ellas, las medidas de soberanía y juramento de fidelidad, que tuvo la mayoría de votos por ser superior en número el grupo de reformadores, que no recelaban de una verdadera revolución política¹⁶². Los defensores de la tradición querían la convocatoria a Cortes por estamentos y la reunión en dos cámaras, sin embargo, los liberales se opusieron y defendieron el voto para toda la nación y una sola cámara, ideas que triunfaron tras largos debates. Finalmente, comenzaron el 24 de septiembre en el teatro de Isla de León¹⁶³ y en su composición predominaron eclesiásticos,

¹⁶⁰ María Cruz Seoane, *El primer lenguaje constitucional español*, Madrid, Moneda y Crédito, 1968, p. 186.

¹⁶¹ Existe una amplísima bibliografía en torno al tema de las Cortes. Dos estudios magníficos son los de Palacio Atard, en Manuel Tuñón de Lara (dir.), *La España del siglo XIX (1808-1914)*, París, Librería Española, 1968, y el de M. Artola Gallego, en Ramón Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España*, Madrid, Espasa-Calpe, Tomo XXXII, 1968. También el capítulo "Las Cortes de Cádiz y la solución en España y América Latina, 1810-1813" de Raymond Carr, *España, 1808-1936*, Barcelona, Ariel, 1979, pp. 101-112. Para conocer más obras consúltese la bibliografía final.

¹⁶² Las noticias de todo lo sucedido en las Cortes las podían conocer los ciudadanos por un suplemento recién sacado que se llamaba *El Concisín*, boletín del periódico *El Conciso*.

¹⁶³ Finalizarán, por avatares de la guerra, en la iglesia de San Felipe de Neri de Cádiz.

funcionarios, abogados, comerciantes y militares. La mayoría eran de pensamiento liberal debido a la presencia numerosa de suplentes gaditanos. Las causas de este hecho fueron las dificultades que se les presentaron a los diputados del interior de la península para llegar a Cádiz, por estar sitiada por los franceses. La composición final apenas tuvo representantes del tercer estado, algo realmente contradictorio en un país donde el ochenta por ciento de la población era campesina y la burguesía comenzaba a sobresalir.

Generalmente se distinguen, dentro de la amplitud de ideas y matices, tres grupos constituyentes: los absolutistas, partidarios del rey y del Antiguo Régimen; los reformistas, que se basan en una ley no escrita que sería la Constitución histórica¹⁶⁴, es decir, leyes y costumbres de los pueblos españoles, y que según ellos la soberanía recae conjuntamente en el rey y las Cortes; y por último, los liberales¹⁶⁵, partidarios de una Constitución y de la soberanía de la nación. Karl Marx distingue, además de los serviles y los liberales, el grupo de los *americanos*, partido este último que votaba alternativamente con unos o con otros según sus intereses particulares¹⁶⁶. Dentro del grupo de los absolutistas se podrían diferenciar dos grupos, el formado por aquellos que eran plenamente reaccionarios y que veían a Fernando VII como el que iba a traer la libertad y la salvación del pueblo contra los herejes franceses, y el constituido por aquellos “realistas”, partidarios de reformar el Antiguo Régimen, pero con la voluntad del rey. Los liberales quisieron configurar una nueva sociedad, pero sabían que para que esto fuese posible, era necesaria la conquista previa del poder político, lo cual llevaba sin remedio a la lucha revolucionaria. Aspiraban a crear una sociedad racionalista, burguesa e individualista.¹⁶⁷

¹⁶⁴ C. del Moral, *La Guerra de la Independencia*, p. 60.

¹⁶⁵ Consúltase el artículo de Antonio Elorza, “La formación del liberalismo en España”, en Fernando Vallespín (ed.), *Historia de la Teoría Política*, III, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 397-447. Opina que las raíces del liberalismo han de buscarse en el esfuerzo reformista que caracterizó al reinado de Carlos III. Véase, para conocer con detalle el surgimiento de las fuerzas liberales en oposición a las conservadoras, M. Artola, *Partidos y programas políticos 1808-1936*, Madrid, Aguilar, 1974-1975 y *Antiguo Régimen y Revolución liberal*, Barcelona, Ariel, 1983; A. Dérozier, *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner, 1978; A. Elorza, *La modernización política en España: (ensayos de historia del pensamiento político)*, Madrid, Endymion, 1990; Joan Antón Mellón y Miquel Caminal Badia (coords.), *Pensamiento político en la España contemporánea (1800-1950)*, estudio preliminar de A. Elorza, Barcelona, Teide, 1992; P. Fernández Albaladejo y M. Ortega López (eds.), *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, e I. Castells y A. Moliner, *Crisis del Antiguo Régimen y revolución liberal en España (1789-1845)*, Barcelona, Ariel, 2000.

¹⁶⁶ K. Marx, *Revolución en España*, p. 114.

¹⁶⁷ G. Marañón escribió que “*Los liberales patriotas, los de las Cortes de Cádiz, no eran, como digo, en verdad liberales, como no lo han sido, salvo excepciones, los que desde entonces se han llamado así, no sólo*

Sin embargo, la mayoría de los participantes mantuvo una posición intermedia apoyando las reformas pero desde un punto de vista católico y monárquico. Jovellanos era el adalid de esta vía, el “in medio virtus” que trató de unir los extremos intentando conciliar el progreso con aquello que fuese válido de nuestro pasado. Opina Lovett que para España fue una tragedia este ilustrado no se hallara presente en las Cortes:

*“Quizá fue el gran asturiano la única persona capaz de colmar el abismo que acabó separando a tradicionalistas y reformadores. Si su voz de moderación se hubiera dejado sentir en la asamblea nacional, podría haberse dado un tercer partido poderoso compuesto de reformadores moderados que [...] podían haber llevado al país por una vía que hubiera evitado los enconos fratricidas que acabaron destruyendo las Cortes de 1814 y provocaron la terrible reacción del retorno de Fernando VII”.*¹⁶⁸

El choque entre dos mundos de ideas opuestas se percibe con toda crudeza en estos años, con ocasión de las Cortes. Los liberales, ya fuesen afrancesados o patriotas, aprovecharon este momento de desorden y falta de poder para crear un orden nuevo. Sus opositores, que no aparecieron con fuerza en la Asamblea gaditana, se encargaron de mostrar su fuerza y cohesión en 1814, en la redacción del *Manifiesto y Representación de los diputados a Fernando VII*, más conocido como *Manifiesto de los Persas* porque comenzaba comentando una costumbre de este antiguo pueblo.¹⁶⁹

Los liberales, formados en los principios de la Ilustración, buscaban la importación de fórmulas ajenas, mientras que los realistas o conservadores querían la aplicación de las normas de la constitución política de la monarquía española que, aunque vigente, siempre

en España sino en toda Europa. Eran, casi todos ellos, jacobinos, esto es, la representación de la máxima y de la más funesta superchería del liberalismo.” (M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, p. 17).

¹⁶⁸ G. H. Lovett, *La Guerra de la Independencia*, II, pp. 217-8.

¹⁶⁹ *Representación y manifiesto que algunos diputados a las Cortes Ordinarias firmaron en los mayores apuros de su opresión en Madrid, para que la majestad del señor don Fernando el VII a la entrada de España de vuelta de su cautividad, se penetrase del estado de la nación, del deseo de sus provincias, y del remedio que creían oportuno: todo fue presentado a S. M. en Valencia por uno de dichos diputados, y se imprime en cumplimiento de Real Orden*, Cádiz, Reimpresa por Hovte, 1814. Véase Cristina Diz-Lois, *El Manifiesto de 1814*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1967. El texto del manifiesto también aparece transcrito en Melchor Ferrer, Domingo Tejera y José F. Acedo, *Historia del tradicionalismo español*, Sevilla, Trajano, 1941, pp. 273-288.

se había gobernado a sus espaldas. Lo que repudiaban era el despotismo ministerial. Los factores comunes entre ambas corrientes son que rechazaban el Antiguo Régimen y postulaban una mayor participación del pueblo en la dirección del país.

Fue inmensa la labor de las Cortes, principalmente por la elaboración de la Constitución y la promulgación de una serie de decretos que reformaban aspectos esenciales de la vida política y social. Muchos criticaron las múltiples paradojas del texto promulgado en 1812: el hecho de que se declarase la religión católica como único credo permitido contrastaba con su carácter rupturista¹⁷⁰, las semejanzas con el texto constitucional francés de 1791 cuando se estaba manteniendo una guerra con este país, falta de sintonía entre lo que estaba sucediendo en Cádiz y lo que ocurría en el resto de España, etc. Karl Marx, refiriéndose a esta situación, escribió su célebre frase: “*En la Isla de León, ideas sin acción; en el resto de España, acción sin ideas*”.¹⁷¹

La aportación doctrinal de la Ilustración para la redacción de la Constitución, salvo en las cuestiones políticas, fue de una importancia decisiva, ya que legó a sus epígonos liberales el programa económico-social y el nuevo orden social.¹⁷²

Después del discurso inaugural pronunciado por el diputado liberal Muñoz Torrero¹⁷³, que definía la soberanía nacional y la división de poderes, comenzó el proceso de formación de un nuevo Estado: reconocieron al rey como potestad autónoma, pero limitaron su voluntad, ya que el bien del Estado debía coincidir con la mayoría de sus

¹⁷⁰ “[...] se desvivían y agitaban por encontrar en éstos [decretos del Rey José] y en aquella [Constitución] un espíritu antirreligioso y antimonárquico, que ciertamente no existía más que en su imaginación. A lo cual mi padre, más tolerante y confiado, decía que mal podía ser tachada de irreligiosa una Constitución que encabezaba En el nombre de la Santísima Trinidad; que declaraba en uno de sus artículos a la religión C. A. R. única verdadera prohibiendo el ejercicio de cualquier otra, y que además recomendaba a los españoles el evangélico precepto de ser justos y benéficos; así también como bajo el aspecto monárquico aseguraba la corona en las sienes de Fernando VII y sus descendientes.” (R. de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, p. 182).

¹⁷¹ K. Marx, *Revolución en España*, p. 96. (Recogido de un artículo del 27 de octubre de 1854, publicado en el *New York Daily Tribune*).

¹⁷² M. Artola Gallego, *La España de Fernando VII*, p. 339.

¹⁷³ Acerca de este discurso comenta Gabriel, el protagonista de los primeros *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós: “El discurso no fue largo, pero sí sentencioso, elocuente y erudito. En un cuarto de hora Muñoz Torrero había lanzado a la faz de la nación el programa del nuevo gobierno y la esencia de las nuevas ideas. Cuando la última palabra expiró en sus labios y se sentó recibiendo las felicitaciones y los aplausos de las tribunas, el siglo decimotercero había concluido.” (B. Pérez Galdós, *Cádiz*, p. 87). Vaca de Osma escribe que con este discurso no sólo se inauguraban las Cortes, sino también “un estilo parlamentario de oratoria brillante, efectista, y a veces, un tanto vacua, estilo que se impuso a lo largo de más de un siglo y que tuvo grandilocuentes protagonistas en las dos Cámaras.” (J. A. Vaca de Osma, *La Guerra de la Independencia*, p. 303).

componentes; definían las Cortes como el medio de manifestarse la voluntad general, que identificaron únicamente con la de los propietarios, es decir, con la burguesía liberal; el poder ejecutivo se lo atribuyeron al monarca, y privaron al Consejo de Castilla de sus funciones. En cuanto a la estructuración de la nueva sociedad, comenzaron por extinguir el régimen señorial: la nueva clase social estaba en contra de la vinculación civil y eclesiástica de la propiedad, por lo que todos los señoríos pasaban a ser posesión de la corona. Renovaron el sistema de contratos agrarios, desaparecieron las formas antiguas de vínculos, mayorazgos y manos muertas. Se extinguió todo aquello que no era propiedad libre y absoluta, y por último, se eliminó el régimen gremial y con él, el control de calidad del trabajo y la fijación de unos precios según tasación.

La organización liberal de la economía se basó en la supresión de aduanas interiores, la contribución para todos los españoles en proporción de sus facultades, la desaparición de rentas estancadas, la desamortización para el pago de la deuda pública y la reducción a propiedades particulares de todos los baldíos y realengos. Otras medidas fueron las siguientes: libertad de prensa, incorporación a la nación de los señoríos jurisdiccionales, desamortización de los bienes eclesiásticos y de terrenos de realengo, instauración de una contribución directa sobre la propiedad territorial, industrial y comercial, algo verdaderamente revolucionario para la Hacienda española¹⁷⁴. También se aprobó la abolición del tormento como prueba judicial, la inviolabilidad de la correspondencia, que señala el respeto a la libertad de la persona, la creación de escuelas primarias en todas las ciudades en las que se enseñaría a los niños a escribir, a leer, la aritmética y el catecismo, y la abolición del Tribunal de la Santa Inquisición.¹⁷⁵

Desde agosto de 1811 a enero de 1812 las Cortes debatieron el proyecto que había entregado la comisión constitucional a la Asamblea. Se fueron aprobando los artículos uno a uno y, finalmente, el 19 de marzo, 184 diputados, conservadores y liberales, firmaron dos copias manuscritas de la Constitución¹⁷⁶ del año doce, que estaba compuesta de 10 capítulos y 384 artículos. Como punto principal transformó la senda absolutista de los

¹⁷⁴ Léase el capítulo “Revolución y reforma de la Hacienda, 1808-1814” de M. Artola, *La Hacienda del siglo XIX. Progresistas y moderados*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 25-50.

¹⁷⁵ Para muchos historiadores este decreto fue el más polémico entre ambos grupos políticos y raíz de donde surgió el problema de las llamadas dos Españas. Para más información sobre la fragmentación política de la monarquía española, véase J. M. Jover Zamora, *Política, Diplomacia y Humanismo popular en la España del siglo XIX*, Madrid, Turner, 1976, pp. 91-103.

¹⁷⁶ Consúltese Enrique Tierno Galván (ed.), *Actas de las Cortes de Cádiz*, Madrid, Taurus, 1964.

anteriores siglos en una monarquía constitucional y hereditaria, y creó una Asamblea nacional que debía reunirse de forma anual para una legislatura de tres meses.

La Constitución gaditana fue la expresión más genuina del primer liberalismo español, que hundía sus raíces tanto en la propia tradición histórica de las Cortes medievales como en el liberalismo político inglés y francés¹⁷⁷. Sin embargo, sus leyes para cambiar la sociedad y crear una nueva nación estaban muy lejos de llegar al pueblo, el cual luchaba básicamente por su propia subsistencia¹⁷⁸. Y es que la primera preocupación de la doceañista no fue el individuo, sino la nación. De cualquier forma, lograron pergeñar una revolución social al apoyar la idea de una nueva sociedad donde primase la igualdad legal. Fue la madre del constitucionalismo español y supuso el primer intento de racionalizar la convivencia política española. Aunque no tuvo aplicación se convirtió en una bandera por la libertad adoptada por el resto de países europeos e iberoamericanos.

2.4.7. Los Arapiles. Fin de la guerra

La noche del 29 de marzo de 1811, con una salva de ciento un cañonazos, se anunciaba el nacimiento de un hijo de la emperatriz María Luisa de Austria, con la que Napoleón había contraído matrimonio en el Louvre en 1810. Su llegada al mundo también fue motivo para que hubiese tres días de gala en la corte española, fuegos de artificio y entrada gratuita a los teatros y a las corridas de toros. En abril, José I abandonó nuestro país con motivo del bautismo de su sobrino, del que iba a ser padrino. Dejó constituido en Madrid un Consejo de ministros para resolver, por pluralidad de votos y bajo el mando del duque de Santa Fe, las cuestiones que pudiesen surgir. Con la excusa del bautizo pretendía encontrarse en persona con su hermano para tratar de los problemas que asolaban la península. En este momento obtuvo alguna concesión: la promesa del envío, en calidad de préstamo, de un millón de francos mensuales, y el mando del ejército del Centro, así como el juramento de que la justicia y la administración se ejercerían siempre en nombre del rey.

¹⁷⁷ Marx opina que la Constitución de 1812 era una reproducción de los antiguos fueros pero leídos a la luz de la Revolución y adaptados a las necesidades de la sociedad moderna. Después del análisis que realiza de ella, llega a la conclusión de que no era una copia servil de la francesa, sino de que fue un producto genuino y original, surgido de la vida intelectual y regenerador de las antiguas tradiciones populares. (K. Marx, *Revolución en España*, p. 113).

¹⁷⁸ “*Los patriotas de Cádiz sólo estuvieron al lado del pueblo español per accidens.*” (F. Suárez Verdaguer, *La crisis política del Antiguo Régimen en España*, p. 55).

El 15 de julio del mismo año realizó el mayor de los Bonaparte su quinta entrada en la capital, esta vez con un arco de triunfo, flores, adornos y un entusiasmo general. Para el pueblo, como en anteriores ocasiones, hubo teatro y toros con la entrada franca. A pesar de estos fastos, pronto se vio que, como era habitual, Napoleón incumplía sus promesas y no llegaban las cantidades de dinero pactadas. Por otra parte, en la cosecha del año siguiente los labradores no recogieron ni la mitad de lo que era habitual y esto se agravó con el hecho de que partidas de guerrilleros requisaran los cereales o incluso repartiesen primas a quienes los destruyeran con el fin de que no llegasen a Madrid y sirviesen para el abastecimiento de la corte, como rezaba un decreto firmado por José I a su vuelta de París¹⁷⁹. Este despilfarro y el hecho de que muchas tierras fueron abandonadas por no haber manos que las cultivasen, causaron otra desgracia, esta vez muy seria, en el reinado del intruso: la terrible hambruna que asoló al país, causando 20.000 muertes sólo en la capital.

En noviembre de 1811 se había instituido una comisión de cinco personas para que crease un proyecto dedicado al establecimiento de la beneficencia, subvencionada por el Estado con 50.000 reales mensuales y apoyado con donaciones y suscripciones voluntarias. En enero del siguiente año se crearon estados de socorro que repartían pan y potaje para los más desvalidos, ancianos, viudas, desamparados, familias numerosas, etc., siendo José en persona quien recorría los barrios más míseros. A pesar de la triste y penosa situación no dejó de celebrarse el carnaval, con bailes de máscaras durante tres días en el teatro de los Caños del Peral. El llamado año del hambre¹⁸⁰ duró hasta mitad del año 1812 debido a la escasez de alimento y al encarecimiento de todo. El monarca mostró su generosidad aportando la mitad de sus ingresos para comprar grano y cocer el pan en su mismo palacio para luego repartirlo entre los pobres.

Un nuevo triunfo que ya presagiaba el fin de la guerra lo obtuvo Wellington el 22 de julio de 1812, meses después de la victoria de Ciudad Rodrigo. Con su ejército anglo-portugués de 45.000 hombres destrozó, en la batalla de los Arapiles, pueblo cercano a Salamanca, al ejército francés dirigido por Marmont¹⁸¹. El lord planificó la operación de tal manera que no pudieran intervenir tropas imperiales en su ayuda, le cortó las

¹⁷⁹ Véase M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, pp. 189-190.

¹⁸⁰ Hay en Madrid un fondo con documentación abundante relativa a este período del hambre: A. H. N., Sección Consejos, Legajo 17.785.

¹⁸¹ El mariscal Marmont, duque de Ragusa (1774-1852) reemplazó a Massena como comandante del ejército de Portugal en 1811. Después de la derrota sufrida en los Arapiles prestó servicio en Alemania y Francia.

comunicaciones a Soult, organizó desembarcos en Vizcaya, Aragón y Cataluña, y numerosos movimientos de guerrillas. El orgulloso mariscal francés, jefe del ejército napoleónico de Portugal, en su afán de gloria y obstinado en no obedecer las órdenes de José I, no esperó a que se le uniesen todos los refuerzos previstos para la lucha contra el inglés. El 8 de julio, una vez que se le hubo incorporado la división procedente de Asturias, se puso a la ofensiva, pero Wellington tomó posiciones en los Arapiles y desde allí atacó al frente francés, que quedó destruido en el acto. José, falto de noticias, avanzó en su ayuda pero la dispersión del ejército hizo que quedase libre el camino de Madrid. El general inglés verificó su entrada el 12 de agosto entre los vítores de los ciudadanos madrileños.¹⁸²

La situación de hambruna de la capital cambió con la entrada victoriosa del ejército aliado. Pasadas estas dificultades, Napoleón presionó a su hermano para que entablara contacto con los hombres reunidos en Cádiz a fin de lograr una solución pacífica para el problema español que tantos quebraderos le estaba proporcionando. Pretendía la convocatoria de unas Cortes nacionales en Madrid, con ochocientos diputados de todas las provincias, incluidos aquellos que habían participado en las ya celebradas en Isla de León. El Consejo privado de José I opinaba que era la única solución para pacificar España y restablecer el orden y la unidad. Sin embargo, la situación de inseguridad en que quedó la capital tras la derrota de los Arapiles abortó este proyecto constitucional.

Esta batalla conllevó la evacuación de los franceses por segunda vez, en agosto de 1812, y la estancia de los aliados en Madrid. A la cabeza de las famosas partidas castellanas venían sus respectivos jefes: Juan Martín Díez “el Empecinado”, Juan Paralea “el Médico”, Manuel Hernández “el Abuelo” y Francisco Abad “Chaleco”. Con las tropas venía su jefe lord Wellington y los generales Álava, España y conde de Amarante.

El día 1 de septiembre salió de Madrid el duque de Ciudad Rodrigo con la fuerza principal de sus soldados después de haber ofrecido un baile al Ayuntamiento y a la sociedad madrileña, correspondiendo así a los obsequios, fiestas, corridas de toros, etc. que le había dedicado la Municipalidad. Los guerrilleros también partieron a continuar sus operaciones, y sólo quedó una pequeña guarnición inglesa en el Parque de El Retiro, y el general Carlos España a cargo del gobierno militar de la capital. Pero el 30 de octubre, esta

¹⁸² Para conocer con más detalles la entrada y estancia de lord Wellington en Madrid, véase el capítulo que a este hecho le dedica Mesonero Romanos en sus *Memorias*, pp. 165-174.

pequeña tropa que defendía Madrid fue recogida quedando así la villa abandonada de toda protección y con la inminente perspectiva de una nueva ocupación francesa.

El 3 de octubre se unieron los ejércitos del centro con los soldados de Sault y, avanzando por Cuenca y Albacete con más de 70.000 soldados, llegaron a Castilla. Wellington, que había fracasado en su intento de expulsar a los franceses atrincherados en el castillo de Burgos, ordenó evacuar Madrid ante la inminente entrada del ejército invasor. El 2 de noviembre el intruso entraba de nuevo en la capital y cruzó Guadarrama persiguiendo a los británicos, pero el lord inglés pudo mantener intacto su ejército y escapó a Ciudad Rodrigo. José regresó un mes después, de nuevo desengañado. No sólo no había derrotado a los aliados, sino que había perdido toda Andalucía. El ambiente de la capital era muy diferente; la presencia de las tropas ya no causaba terror en la vecindad, que miraba a los franceses como “*huéspedes transitorios y no como tiranos dominadores.*”¹⁸³ El rey se mostraba más expansivo y se dejaba ver en paseos y teatros, permitiendo la celebración de bailes de máscaras.

A finales de 1812 los invasores poseían las provincias del País Vasco, Navarra, Aragón, Valencia y Madrid. Habían recuperado posiciones en ambas Castillas, pero habían evacuado Asturias y perdieron Santander. Varias tropas galas y los mejores generales tuvieron que volver a Francia llamados por Napoleón para ocuparse de la campaña contra Rusia, por lo que su situación en España cada vez era más precaria. El feudo levantino del mariscal Suchet¹⁸⁴ se había convertido en la única tabla de salvación para José I. Valencia había sido conquistada el 14 de enero de 1812 a manos del citado mariscal y éste, en un principio, no aplicó ninguno de los decretos josefinos en la ciudad recién sometida. Sin embargo, gracias a la saneada economía levantina y a una buena administración, pudo mantener holgadamente a su ejército, pagar con lo sobrante las disposiciones imperiales que le habían sido impuestas y enviar al rey las contribuciones de guerra. Suchet fue la excepción de la política administrada por los mariscales franceses que tenían alguna provincia a su cargo. Tomó buenas y acertadas medidas administrativas y urbanísticas, y emprendió acciones positivas para la vida de la nación española.

¹⁸³ R. de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, p. 176.

¹⁸⁴ El mariscal Suchet, duque de la Albufera (1770-1826) fue uno de los más competentes comandantes en la península a las órdenes de Napoleón. Obtuvo victorias en Aragón, Cataluña y Valencia.

El 9 de agosto de 1812, José I y su corte realizaron los preparativos del viaje a Valencia, único lugar de España donde podían encontrar una situación de estabilidad. En el penoso camino al Mediodía español, cerca de dos mil hombres abandonaron al rey intruso y se sumaron a las banderas españolas rebeldes. El mayor de los Bonaparte ordenó al mariscal Soult que evacuara inmediatamente Andalucía con la intención de fundir los ejércitos. Debido a esta unión de fuerzas hubo que levantar el sitio de Cádiz, que había resistido heroicamente su cerco durante dos años y medio. Con este abandono, Andalucía se perdió para los franceses de una forma irremediable. Ya en Valencia, nombró a Suchet jefe del ejército del Centro. En octubre tuvo lugar una entrevista en una localidad al sur de esta provincia, Fuente de la Higuera, donde se reunieron los dos mariscales citados y Jourdan, jefe del Estado Mayor, con el rey. Éste, después de escuchar todas las propuestas, combinó los consejos que le habían dado y organizó la contraofensiva: decidió avanzar hacia el Tajo por dos caminos paralelos (Cuenca y la Mancha) sin dejar de proteger Valencia.

A finales del año 1812 los franceses habían vuelto a entrar en la capital y con su contraofensiva echaron al ejército inglés y persiguieron a lord Wellington hasta la frontera portuguesa. Sin embargo, el general se dirigió a Cádiz para asegurar con la Regencia la manera de conseguir un triunfo seguro y expulsar a los invasores del suelo español.

José fue recibido por la Municipalidad a orillas del Manzanares y no tomó contra los madrileños ninguna medida de represalia. El entonces alcalde, Saiz de Baranda, consiguió que se mantuviese la neutralidad. El rey dejó claro que su entrada no se trataba de una ocupación sino de una operación militar. De hecho, la corte josefina y los funcionarios no habían regresado de Valencia.

A comienzos del año 1813, conocida la derrota de Napoleón en Rusia, principio del fin de su reinado¹⁸⁵, nada bueno cabía ya esperar. Después de la celebración de los carnavales, que fueron más alegres y despreocupados que nunca, José I, a instancias de Napoleón, se trasladó a Valladolid con su ministro de Guerra y el Secretario de Estado. En

¹⁸⁵ Después de la fallida campaña contra Rusia en 1812 se produjo la de Sajonia (1813), donde tras unas victorias iniciales les llegó la derrota en Leipzig. A continuación se verificó la entrada de los aliados en París, en marzo de 1814, con el apoyo del pueblo francés. Napoleón abdicó y fue desterrado en la isla de Elba, pero regresó al año siguiente y restauró un imperio de cien días frente al cual se situaron todas las potencias europeas. En junio de 1815 se llevó a cabo la batalla final en Waterloo. Ésta supuso el fin del Imperio y el confinamiento de Napoleón hasta su muerte en la isla de Santa Elena.

la capital quedó el general Leval con 10.000 hombres de guarnición. En mayo se produjo la evacuación final; Aranjuez, Toledo y Madrid se desalojaron por completo.

Concluida la fracasada campaña del Emperador, los países centroeuropeos se levantaron contra él en una gran coalición. Napoleón, ya sólo preocupado por la defensa de Francia, retiró las mejores tropas que le quedaban en España. Entre tanto, Wellington había reorganizado el ejército aliado y se disponía a acabar con todos los franceses que aún permanecían en España. Avanzando desde la frontera portuguesa, se hicieron al poco tiempo con Salamanca y Zamora y comenzaron a perseguir la retirada del intruso. Consiguieron el general inglés evacuar Valladolid, Burgos y Miranda de Ebro, y alcanzó al rey en Vitoria, donde los ejércitos franceses fueron derrotados y se produjo su desbandada. En esta batalla, los invasores perdieron el convoy con el que viajaban y donde transportaban todos los objetos robados de las iglesias españolas¹⁸⁶. El 28 de junio toda la comitiva ya se encontraba en Francia y el rey atravesó la frontera para no regresar más.¹⁸⁷

La última y definitiva derrota de los galos en la península fue la batalla de San Marcial, librada en Irún el 31 de agosto de 1813. Wellington y Soult firmaron un armisticio el 18 de abril de 1814 por el que cesaba la guerra y se repatriaban los prisioneros de uno y

¹⁸⁶ Véase B. Pérez Galdós, *El equipaje del rey José*, Madrid, Aguilar, 1986. Comenta Ramón Solís que un detalle acerca de esta batalla que se les escapa a muchos historiadores es el de la precipitación con que se llevaron a cabo todas las operaciones, tanto los ataques de Wellington como la retirada de José. Achaca este hecho al ostentoso botín que excitó los ánimos y apresuró el ataque aliado y la retirada francesa. (R. Solís, *La Guerra de la Independencia Española*, p. 352).

¹⁸⁷ Así acababa, tristemente, el reinado de José I, que tantos bienes podría haber proporcionado a España si el pueblo le hubiese aceptado, pero ya lo dijo Alcalá Galiano: “... *malas digestiones le esperaban en el mal adquirido trono y en la tierra que llamaban su reino, y como había entrado así saldría. Tiempo hubo en que parecía errado el pronóstico, pero al cabo vino a resultar cierto; que tanto puede un pueblo resuelto a no llevar el yugo de los extraños y tenaz en su esperanza y fe en los reveses de la más adversa fortuna.*” (A. Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, p. 81). En Barcelona se publicó un romance satírico alusivo al regreso de José I. Se titula “Brillante entrada que deben hacer los franceses al tío Pepe Botellas al tiempo de entrar en Francia según lo que en España ha progresado.” Éstos son sus primeros versos:

*“Franceses o Gabachones
prevenid los aparejos,
para hacer nobles festejos
al Rey cata Naciones:
disponedle funciones,
con un brillante aparato,
que va a incorporarse grato
en la vuestra compañía,
tal vez porque no podría
sufrir el Español trato”.*

(Extraído del libro de R. Solís, *La Guerra de la Independencia Española*, p. 357).

otro bando al país respectivo. Napoleón había perdido la guerra de Alemania y ahora se enfrentaba al ataque de todos los ejércitos, prusiano, ruso y austríaco contra su territorio. La única esperanza ya era separar España de Inglaterra por vía diplomática. Para ello, firmó el Tratado de Valençay con el ingrato Fernando VII, devolviéndole así la corona arrebatada. El 7 de enero de 1814 José abdicó de su trono español, y poco después se le nombró lugarteniente del Emperador. El fin material de la contienda se fija el 4 de junio de 1814, fecha en que fueron evacuadas las últimas tropas.

El historiador Miguel Artola, que en su completo y minucioso libro sobre los afrancesados dedica una buena parte del estudio al mandato de José, concluye con estas palabras:

“La esterilidad de la acción imperial en España adquiere su mejor símbolo en esta doble sustitución de Fernando por José, y de éste por aquél. Toda su política española no es más que un círculo estéril, cuyo fin es el principio”.¹⁸⁸

2.5. Los afrancesados

A los colaboracionistas españoles del período 1808-1813 se les suele conocer con el nombre de afrancesados¹⁸⁹, pero éste no fue el apelativo que les aplicaron sus compatriotas al inicio de la guerra, aunque esta palabra ya se había utilizado en el último tercio del siglo XVIII¹⁹⁰. Entonces se les llamaba traidores, josefinos o infidentes. En 1811 el vocablo ya adquirió un valor político y así se designó a los colaboradores de los hermanos Bonaparte:

¹⁸⁸ M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, p. 253.

¹⁸⁹ Sobre el fenómeno del afrancesamiento existe una amplia bibliografía. Entre ella, destacamos los siguientes estudios: Mario Méndez Bejarano, *Historia política de los afrancesados*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911, Tomo XXIV, pp. 339-349; 498-509; Tomo XXV, pp. 107-118; H. Juretschke, *Los afrancesados en la Guerra de la Independencia*; M. Artola Gallego: *Los afrancesados*; Luis Barbastro Gil, *Los afrancesados. Primera emigración política del Siglo XIX español (1813-1820)*, Madrid, CSIC, 1993; Juan López Tebar, *Los famosos traidores: los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Madrid, 2001, y A. Gil Novales, “El tema de los afrancesados y la pérdida de la libertad en España”, en Patrizia Garelli e Giovanni Marchetti (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizioni dell'Orto, 2004, I, pp. 585-624. En otras obras no específicas sobre este tema también se trata en alguno de sus capítulos de los afrancesados. Véanse los capítulos que le dedican los libros de G. H. Lovett, *Guerra de la Independencia* y J. Mercader Riba, *José Bonaparte, rey de España*.

¹⁹⁰ Para conocer la historia y acepciones de este término, véase el capítulo IV de H. Juretschke, *Los afrancesados en la Guerra de la Independencia*. M. Artola opina que esta palabra sufre las consecuencias de un excesivo uso sin una determinada fijación. (M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, p. 50).

*“En la palabra “afrancesados” se condensa, por tanto, toda la carga sentimental de odio hacia quienes fueron considerados traidores a la patria y adictos al gobierno intruso; en ella se expresa asimismo el juicio popular a la conducta política y moral de unos cuantos españoles; se delimita con lenguaje historiográfico el ideario filosófico y el comportamiento político de quienes se alistaron bajo las banderas de José F’”.*¹⁹¹

Luis Barbastro comparte la opinión con José María Jover, Miguel Artola, Juan Mercader y Josep Fontana, entre otros, de que *“el afrancesamiento fue primordialmente una opción política, equivocada si se quiere, pero nunca una traición a la patria”*,¹⁹². Dice el mismo autor que es bien patente la alternativa política, equidistante a la vez del absolutismo monárquico y del liberalismo, de más de cien mil españoles. Y desde su punto de vista, aclara que los afrancesados en su conjunto no sólo no carecieron de credo doctrinal, sino que fueron pioneros en muchos aspectos del primer liberalismo español. El historiador Miguel Artola afirma que tanto afrancesados, como liberales y absolutistas se sintieron ultrajados ante el invasor; sin embargo, los primeros, enemigos de cualquier solución de tipo violento, creyeron trabajar por el interés de la nación acatando los dictados napoleónicos en todo aquello que no rozase la esencia mínima de su concepto de Patria. Por lo tanto, concluye, *“su papel es el de mediadores, no el de colaboradores”*.¹⁹³

Mario Méndez Bejarano defiende en su tesis que los afrancesados no fueron traidores, sino patriotas liberales, y que éstos eran igual de afrancesados que los así llamados, debido a que ambos grupos propugnaban las mismas reformas con la diferencia de que los liberales sólo defendían las ideas pero no aceptaban el yugo francés¹⁹⁴. Artola opina que, para los absolutistas, los afrancesados eran gentes de ideas demasiado avanzadas, revolucionarias, enemigos de Fernando VII y en consecuencia del Estado, ya que sus principios doctrinales fueron el monarquismo, la oposición a los avances

¹⁹¹ L. Barbastro Gil, *Los afrancesados*, p. 7.

¹⁹² L. Barbastro Gil, *Los afrancesados*, p. 8.

¹⁹³ M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, p. 67.

¹⁹⁴ M. Méndez Bejarano, *Historia política de los afrancesados*. R. Solís opina al respecto que *“La única diferencia entre los liberales de Cádiz y los afrancesados estaba en que aquellos creían en Fernando VII y los afrancesados sabían ya de antemano que jamás aceptaría de buen grado una Constitución que limitara su poder absoluto.”* (R. Solís, *La Guerra de la Independencia española*, p. 313).

revolucionarios y la necesidad de reformas políticas y sociales¹⁹⁵. En cuanto a su ideología dice lo siguiente:

“Los que se llaman afrancesados, intelectualmente han tomado muy poco de Francia. Su pensamiento viene determinado en mayor grado por la filosofía inglesa y las teorías políticas prusianas, que han recibido a través de Francia e Italia. El Despotismo Ilustrado, aspiración en lo político de los partidarios de José, fue un movimiento que, según hemos visto, jamás tuvo vigencia en el vecino país”.¹⁹⁶

El afrancesamiento ideológico, estudia Menéndez Pelayo, está en la península desde la entronización de Felipe V. Prueba de ello lo podemos ver en los estudios de este autor, en los que examinó diversos testimonios para atestiguar el afrancesamiento de la clase culta española¹⁹⁷. La mayoría de los que habían aceptado a José I por motivos ideológicos o porque pensaban que la nación así iba a mejorar, se limitaron a convivir con las fuerzas ocupantes a la vez que deseaban la victoria de los españoles.

Muchas divisiones y clasificaciones se han realizado alrededor de este tema. Aquí recogemos varias de ellas: Gabriel H. Lovett, de una forma sencilla, los clasifica en colaboradores activos y colaboradores pasivos¹⁹⁸. Hans Juretschke señala tres grupos esenciales: aquellos que ingresaron al partido el verano de 1808 o durante el invierno de 1808-1809; los que entraron después de la conquista de Andalucía, aproximadamente a los dos años de haber comenzado las hostilidades; y en tercer lugar, el grupo constituido por los numerosos funcionarios, militares, sacerdotes, etc., que no pudieron someterse a la presión política, y forzada o voluntariamente respetaban las órdenes del poder¹⁹⁹. Como apología de los tres dice que *“todos estos hombres continuaron siendo humanamente respetables, no obstante haberse convertido en colaboracionistas; todos parecen ser más dignos de compasión que de desprecio”*.²⁰⁰

¹⁹⁵ M. Artola Gallego, *La España de Fernando VII*, p. 240.

¹⁹⁶ M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, p. 51.

¹⁹⁷ M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*; en concreto su capítulo “La Heterodoxia entre los afrancesados”, III, Libro VII, pp. 413-438.

¹⁹⁸ G. H. Lovett, *La Guerra de la Independencia*, II, p. 133.

¹⁹⁹ H. Juretschke, *Los afrancesados en la Guerra de la Independencia*, p. 105.

²⁰⁰ H. Juretschke, *Los afrancesados en la Guerra de la Independencia*, p. 106.

Barbastro Gil propone la división en dos importantes sectores: los que se adhirieron a José I por claros y perceptibles motivos ideológicos, que forman un grupo reducido y selecto; y los que lo hicieron por razones de colaboracionismo u oportunismo político²⁰¹. Sin embargo, matiza, entre estas dos divisiones principales surge otra, de perfiles muy difusos a veces. Son hombres pertenecientes a la política que siguen al intruso sin postergar los intereses de España porque ven en este monarca el “*valladar seguro frente al Emperador y el gobierno francés*”²⁰². Son aquellos que tras las vergonzantes renunciadas de Bayona no ven otra salida política para su país que la participación desde dentro del gobierno y de las instituciones del Estado. Entre ellos destacan O’Farrill, Azanza, Romero y Urquijo. Para éstos, José es una garantía de libertad e independencia frente a los abusos del Emperador, por lo que es a este sector a quien corresponde el apelativo de “josefinos” con más propiedad. Otros colaboraron con él por su expresa admiración a los franceses y en especial a Napoleón, como el abate Marchena, traductor de las obras de Voltaire y Rousseau, el literato Juan Antonio Melón, Vicente González Arnao, jurista y traductor del código napoleónico, etc. En último lugar estarían los verdaderos traidores y por los que la palabra afrancesado adquiere un matiz peyorativo: Escoiquiz o el duque de San Carlos son claros ejemplos de este grupo, ya que, aunque compartieron el exilio con los afrancesados, siempre tuvieron durante su cautividad la autorización para poder volver a España, gozaron de los derechos que poseían y mantuvieron sus posesiones sin peligro alguno.

Miguel Artola estudia los diferentes partidos ante la invasión: absolutistas, afrancesados y liberales. Federico Suárez opina que no se puede hablar de la existencia de partidos políticos con anterioridad a la lucha, ya que nacieron, dice, con el régimen liberal y no antes²⁰³. Comenta que sólo se puede departir de dos tendencias durante la guerra, los que están a favor y los que se oponen a ella, y en este segundo grupo estarían unidos los liberales con los absolutistas.

En conclusión, podemos afirmar que no son un grupo heterogéneo y que el contingente más preclaro lo constituyeron los hombres de formación ilustrada que, aunque veían la política de Napoleón como agresiva y anexionista, pensaron que la salvación de España venía de Francia. Artola, que estudia con rigor los motivos del afrancesamiento,

²⁰¹ L. Barbastro Gil, *Los afrancesados*, p. 53.

²⁰² L. Barbastro Gil, *Los afrancesados*, p. 54.

²⁰³ F. Suárez Verdaguer, *Los partidos políticos españoles hasta 1868*, Madrid, Rialp, 1988, (1ª ed. 1951).

opina que estos hombres fueron los hijos espirituales del *Aufklärung*²⁰⁴. Muchos de ellos fueron auténticos patriotas como Goya, Quintana y Meléndez. Otros, los llamados colaboracionistas, poseían semejantes ideas a los anteriores pero decidieron colaborar con el invasor. Aceptaron de buena fe las renunciaciones de Bayona creyendo que servían para sus propósitos de reforma. En cuanto a su extracción social podemos encontrar de todo tipo ya que, aunque la mayoría eran políticos, funcionarios, militares, eclesiásticos y aristócratas, también había hombres de letras, científicos, historiadores y filósofos, negociantes e incluso personas marginales²⁰⁵. Al acabar la guerra no quisieron enfrentarse al aborrecimiento de los españoles y se marcharon al exilio, situándose sobre todo en el sur de Francia y en las poblaciones fronterizas. Una gran parte de ellos poseía una importante valía profesional, por lo que España se vio despojada de los más competentes mandos en los niveles político, jurídico, militar y eclesiástico. Luis Barbastro estudia este exilio político, triste precedente de sucesivos exilios registrados a lo largo de los siglos XIX y XX.²⁰⁶

A la vuelta de Fernando VII, tanto los afrancesados como los liberales se vieron envueltos en una funesta represión²⁰⁷. Los primeros desaparecieron como grupo político aunque la mayoría de ellos pasó a engrosar las filas de la derecha liberal. En 1815 se inició en España el sistema de “purificación” para reprimir a los culpables de colaboración y quitarles de sus puestos. A lo largo del primer sexenio en que gobernó El Deseado se dictaron varias normas con relación a ellos. La primera de ellas fue el decreto fatal del 30 de mayo de 1814 por el que se prohibía el regreso a los siguientes grupos de personas:

“1. Los que hubieran servido al gobierno intruso como consejeros y ministros.”

²⁰⁴ M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, p. 59.

²⁰⁵ Para conocer la cifra exacta de exiliados según su puesto en la sociedad, véase el capítulo “Extracción social de los afrancesados”, de L. Barbastro Gil, *Los afrancesados*, pp. 31-52.

²⁰⁶ L. Barbastro Gil, *Los afrancesados*, p. 8. En este libro analiza las condiciones de vida de los españoles exiliados. Realiza un estudio sociológico de los expatriados y orienta a los lectores acerca de los móviles de esta actitud estudiando un análisis local, el afrancesamiento valenciano. Sus fuentes las ha obtenido de los archivos franceses y de los documentos publicados por los mismos exiliados, que recoge en las “Obras coetáneas” del final de su estudio, pp. 189-192.

²⁰⁷ Véase el capítulo “La Política represiva” del libro de M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, pp. 257-278. Trata los temas de la venganza, el destierro, la represión, la actuación de los afrancesados en el exilio, y el proceso de purificación y regreso de los mismos a España.

2. *Los que habiendo sido empleados como trabajadores, ministros, secretarios de embajada o ministerio o como cónsules, hayan admitido el poder o confirmación de dicho gobierno.*
3. *Los generales u oficiales por encima del grado de teniente que hubieran seguido el mismo partido del rey intruso o formaran parte del ejército de Bonaparte.*
4. *Los empleados en los diferentes ramos de la policía, prefectura, subprefecturas y juntas criminales.*
5. *Las personas tituladas y todo prelado que haya recibido del gobierno de José una dignidad eclesiástica o que, estando condecorados anteriormente, hayan seguido este partido.*
6. *Se prohíbe asimismo la entrada de las mujeres casadas que siguieron la suerte de sus maridos”.*²⁰⁸

Esto contradecía el artículo 4 del Tratado de Valençay, firmado con anterioridad, en el que se declaraba que ningún español podría ser buscado ni inquietado en sus derechos propios, honores o dignidades, en razón del partido que hubiera tomado en los acontecimientos de los últimos años. Unas 12.000 familias, finalmente, tuvieron que salir entonces de España.²⁰⁹

Como conclusión podemos afirmar que una de las consecuencias de la guerra, igual de funesta que el hambre, la muerte y la ruina, fue la fractura interna que nació entre los españoles. El afrancesamiento supuso, en contra de la opinión generalizada, una opción reformista frente al inmovilismo del Absolutismo y frente a la alternativa rupturista liberal²¹⁰. Partidarios también de reformas económicas y sociales, veían mal los movimientos populares y por ello pusieron sus miras de revolución en la ideología del Despotismo Ilustrado o, en su defecto, de un régimen imperial. Pero a esto se opusieron los liberales, que no creían en el poder absoluto, y pretendían que las reformas llegaran de mano de la democracia. Sus ideas acerca de la soberanía nacional las habían obtenido de las

²⁰⁸ L. Barbastro Gil, *Los afrancesados*, p. 25; M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, pp. 295-296.

²⁰⁹ Son varios los documentos que acreditan este número. L. Barbastro Gil recoge el memorial dirigido al rey Luis XVIII en nombre de los exiliados, fechado el 12 de junio de 1814: “*He aquí, pues, más de 12.000 familias, y un gran número de ellas muy dignas de consideración, condenadas a este arresto terrible, a la infamia o reducidas a la desesperación.*” (Archives du Ministère des Affaires Etrangères, París, *Correspondance Politique*, vol. 693, f. 231v. Cito por L. Barbastro Gil, *Los afrancesados*, p. 11, Nota 1).

²¹⁰ M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, p. 41.

lecturas de Locke, Rousseau y de la cercana Revolución Francesa; durante la larga contienda por la independencia combatieron contra el extranjero, mientras que los afrancesados se unieron a él.

Juretschke concluye su estudio afirmando que durante los años 1810 y 1811 el régimen de José, que en lo esencial era el de los afrancesados, consiguió alcanzar una relativa normalización de la vida en el centro y sur del país, y con ello las bases para crear un nuevo estado y ganar un número considerable de colaboradores²¹¹. Más pesimista son las palabras de Artola que describen el fin de estos hombres que, debiendo ocupar la transición por su ideología ilustrada, fueron, sin embargo, combatidos encarnizadamente tanto por los absolutistas como por los liberales:

*“Al desaparecer, dejaron a España sometida a un movimiento pendular, a una oscilación periódica entre los dos extremismos triunfantes. En consecuencia, durante el siglo XIX los furores demagógicos, sucederán a los excesos reaccionarios, y éstos a aquéllos, sin que el país logre encontrar el equilibrio, definitivamente perdido en estos años de guerra”.*²¹²

2.6. El regreso de Fernando VII

El rey ausente había firmado el 11 de diciembre de 1813 el Tratado de Valençay²¹³, por el que se le devolvía la corona y los territorios usurpados del norte del Ebro a cambio de que las tropas británicas abandonaran el país. Envió al duque de San Carlos a Madrid para que lo diese a conocer a la Regencia y ésta no lo aceptó pues, al rubricar un tratado en territorio enemigo, había violado el decreto de enero de 1811, que negaba cualquier ley firmada por el monarca en cautividad. En las Cortes del 2 de febrero se aprobó una orden por mayoría que consideraba que el rey no era libre y no se le prestaría acatamiento hasta que jurara la Constitución. A su llegada a la frontera se le debía hacer entrega de la misma y de una carta de la Regencia que le informara del estado de España, de los sacrificios del pueblo y de las medidas adoptadas. Del mismo modo, no se admitiría la entrada de ningún

²¹¹ H. Juretschke, *Los afrancesados en la Guerra de la Independencia*, pp. 95-96.

²¹² M. Artola Gallego, *Los afrancesados*, p. 73.

²¹³ Para conocerlo con más detalle, véase el capítulo “La negociación del Castillo de Valençay”, en J. A. Vaca de Osma, *La Guerra de la Independencia*, pp. 313-328.

extranjero, enemigo o afrancesado. Por último, sólo se reconocería rey a Fernando cuando llegara a la capital y jurase lealtad al texto constitucional.

El 24 de marzo de 1814 pisó suelo español, y los conservadores pudieron atisbar sus esperanzas cuando vieron que el pueblo lo aclamaba igual que hacía seis años, con un fervoroso entusiasmo. Había sido mitificado hasta la saciedad, se le denominaba “el Deseado”, y recuperó su trono entre muestras de calor y apoyo popular. Representaba en este momento el símbolo de la resistencia y encarnaba las expectativas que la población deseaba para el cambio y la mejora tras las penalidades de la última década. Cuando llegó a Valencia²¹⁴, el diputado conservador Mozo de Rosales le entregó *El Manifiesto de los Persas*. En él instaban a Fernando a que no jurara lealtad a la Constitución de 1812 y a que convocase una nueva Asamblea con el procedimiento tradicional. El general Elío, jefe del ejército de Levante, le ofreció su apoyo para la restitución de la plena soberanía real. Y en efecto, el monarca lo aceptó; desobedeció en el viaje oficial que le habían impuesto, y negó la Constitución y las Cortes arrestando a todos los liberales importantes y a los reformadores. Éstos se vieron envueltos en una oleada de represión que les obligó a marchar al exilio o a vivir en clandestinidad.

La jornada del 11 de mayo de 1814, tras el Real Decreto en el que se rechazaba cualquier forma de texto constitucional, publicado por el general Eguía que había tomado militarmente Madrid, fue funesta para los liberales españoles, que acabaron en las cárceles; mientras el pueblo, otra vez removido por el incansable conde de Montijo, se echaba a la calle gritando vivas a Fernando y al absolutismo, arrancando las lápidas constitucionales y paseando en triunfo el retrato de El Deseado. Éste desautorizó las Cortes de Cádiz apelando a su ilegalidad, y al mismo tiempo, prometió una regeneración interna del país, algo que nunca cumplió. Seco Serrano, en su estudio sobre el conservadurismo, se pregunta así:

“Pero ciertamente, ¿qué autoridad moral podía tener su apelación al legitimismo de derecho divino, frente a la irregularidad de las Cortes soberanas,

²¹⁴ Consúltense José Deleito y Piñuela, “Fernando VII en Valencia en 1814. Agasajos de la ciudad. Preparativos para un golpe de Estado”, *Anales de la Junta para Ampliación de Estudios*, VII, Memoria 1ª, Madrid, 1911. Habla el autor de la estancia del rey en esta ciudad, de los recibimientos, agasajos, etc. Sólo dedica una pequeña parte al golpe de estado.

cuando su acceso al trono obedecía a un acto de violencia, apoyado en menguados representantes del pueblo, los que le auparon al trono en Aranjuez?”²¹⁵

De 1814 a 1820 vivió España una época de terror contrarrevolucionario, en la que se reestablecieron la Inquisición y los viejos Consejos. Se suprimió la libertad de imprenta, los señores feudales recuperaron su poder, el clero los monasterios, y las antiguas autoridades ocuparon sus puestos²¹⁶. La situación era de ruina total tras los desastres de la guerra, la economía precaria, la agricultura abandonada, el comercio y las finanzas prácticamente muertos. La obra de Fernando sólo consistió en derrocar todo aquello que las Cortes habían levantado en estos últimos años.

2.7. Conclusión

Durante los cuarenta años del reinado de Carlos IV y su hijo, España, con la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas como telón de fondo, se debatió en una lucha interna de enorme coste social y económico. Esto trajo un retraso muy difícil o imposible de recuperar con respecto a los otros países europeos que ya estaban en marcha hacia una sociedad contemporánea, constitucional e industrial. En el año de la invasión se abrió la posibilidad a este cambio profundo, sin embargo, comentan de forma pesimista algunos historiadores, un movimiento tan profundo y violento como el vivido a partir de 1808 raramente puede transformar una sociedad y comparan la Guerra de la Independencia con una terrible tempestad que sacude brutalmente el mar y cuyos efectos se traducen en oleadas cada vez más espaciadas en el tiempo.²¹⁷

La guerra española se hizo en nombre de Fernando VII, el cual fue transformado en un símbolo ideal, tanto para los liberales, que lo contemplaban como una esperanza a la España tiranizada por el favorito del rey, como para la gran masa del país, que lo

²¹⁵ C. Seco Serrano, *Historia del conservadurismo español*, p. 311.

²¹⁶ Podemos apreciar las diferencias del regreso de Fernando VII al poder con la vuelta del rey Luis XVIII al trono francés en el capítulo titulado “Luis XVIII y Fernando VII: el contraste entre dos restauraciones” en C. Seco Serrano, *Historia del conservadurismo español*, pp. 27-30, y en el artículo del mismo autor “Luis XVIII y Fernando VII: paralelo y contraste”, *Viñetas históricas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983. Llega a la conclusión de que hay una doble imagen del conservadurismo, la que refleja una “*posición inteligente*” que conserva lo esencial del legado histórico y la que siguió Fernando VII: una “*oposición cerrada*” a cualquier concesión al “*espíritu del siglo*”.

²¹⁷ É. Témine, A. Broder y G. Chastagnaret, *Historia de la España contemporánea. Desde 1808 hasta nuestros días*, p. 12.

consideraba la misma encarnación de la patria. José Luis Abellán da una especial importancia al carácter que tuvo el pueblo español, llegando a adquirir un verdadero protagonismo al irrumpir en la política española. En palabras de este autor, “*la llamada Guerra de Independencia fue mucho más que un mero episodio bélico-patriótico, puesto que llegó a adquirir una honda significación político-revolucionaria*”.²¹⁸

Sin embargo, la sociedad continuó después de la contienda siendo campesina y analfabeta, dominada por la oligarquía poseedora de las tierras y el clero poderoso. La guerra debilitó enormemente al país, en especial a los sectores más pobres, y no trajo las deseadas modificaciones de las estructuras, ni políticas ni sociales. Al lado de la desaparición de miles de vidas humanas²¹⁹, España sufrió otros muchos males: monumentos artísticos destrozados, bibliotecas y archivos incendiados, huida de profesores y abandono de cátedras universitarias, destrucción de factorías, talleres, etc. que nunca más se recuperaron. El país quedó empobrecido, los bosques talados, las casas destruidas e incendiadas y los campos arrasados. Graves consecuencias sociales, económicas y materiales, incluida la pérdida de las colonias fue el saldo que nos dejó el Gran Imperio a su paso por España durante una larga e infructuosa guerra por la libertad. La resistencia del pueblo español fue, en buena parte, la causa del hundimiento de Napoleón, ya que España arrastró en su lucha a los pueblos de otras naciones y constituyó la piedra contra la que irían desgastándose los ejércitos franceses. Y es que el fondo común que unió a todos los españoles, a pesar de las distintas condiciones sociales, fueron las ansias de libertad y de vida. También, la ignorancia y la rutina, que hicieron siempre rechazar cualquier novedad, constituyeron la espina dorsal de la resistencia.

Los relatos más gráficos de las atrocidades de la guerra los encontramos en diversas fuentes, principalmente en los escritos y descripciones de muchos testigos que narran el horror de la lucha²²⁰. Sin duda, el testimonio más feroz y eficaz contra la invasión y sus consecuencias lo constituye la serie de grabados creada por Goya entre 1811 y 1818, *Los desastres de la guerra*, en los que muestra a los protagonistas de la misma con colores

²¹⁸ José Luis Abellán, *Historia del pensamiento liberal español, IV. Liberalismo y romanticismo (1808-1868)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 17. Estas endechas de un nacionalismo doloroso dan a conocer el carácter español: “*Vivir encadenado / ¡qué triste vida! / Mas morir por la patria, / ¡qué hermosa muerte!*” (G. Roux, *La guerra napoleónica de España*, p. 68).

²¹⁹ Véase G. Roux, *La guerra napoleónica de España*, Apéndice.

²²⁰ Podemos leer una serie de testimonio y cartas de soldados que participaron en la lucha en el capítulo titulado “Las caras de la guerra” del libro de G. H. Lovett, *La guerra de la Independencia*, II, pp. 281-307.

negros, blancos y ocres, que revelan la violencia, el odio y la ambición, y al pueblo como víctima de todo ello. El pintor aragonés fue un observador privilegiado que supo ver dónde acababa el siglo XVIII, no sólo para el arte sino también para la historia.

Ante el levantamiento de nuestro país contra Francia, las colonias americanas proclamaron su adhesión a Fernando, y en un principio colaboraron económicamente en la lucha y crearon Juntas de Gobierno semejantes a las de la península. Sin embargo, a partir de 1810, surgieron movimientos independentistas en Argentina, Paraguay, México y Chile, que contaron con el apoyo de Inglaterra y Estados Unidos.²²¹

La vuelta del Deseado trajo consigo los nubarrones de la guerra civil que empezaron a cernirse sobre España, por lo que parece paradójico continuar denominando a esta contienda como Guerra de la Independencia, aunque más injusto parece llamarla revolución. Irene Castells y Antonio Moliner han recogido las diferentes denominaciones que se le dan a esta lid, y que varían según los intereses de los países: los liberales la calificaron como *Guerra de la Independencia* para destacar el sentido de libertad del pueblo contra el invasor²²², en Cataluña se la conoce como *Guerra del francés*; en tiempos de Fernando VII y actualmente en la historiografía francesa es llamada *Guerra napoleónica*, poniendo énfasis en el cambio de dinastía; y por último, para los británicos es la *Guerra peninsular*, para destacar su intervención en ella²²³. Al hablar acerca de estos apelativos, concluye de forma pesimista Ramón Solís:

“...en esta contienda que conocemos con el nombre de la “Guerra de la Independencia Española” lo único que se logró fue expulsar del país a las tropas imperiales. Lo demás quedaba por hacer”.²²⁴

²²¹ Véase, entre otros, John Lynch, *Las revoluciones hispanoamericanas, 1808-1826, Barcelona, Ariel, 1971*. Realiza una introducción a los orígenes de la nacionalidad hispanoamericana. Estudia las revoluciones del Río de la Plata, Venezuela, Chile, Perú, etc. y aporta un ensayo bibliográfico sobre la economía y la sociedad de cada país, los principales personajes, fuentes originales sobre la independencia, etc. Consúltense también el capítulo titulado “La independencia de la América continental” en M. Artola Gallego, *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 59-62.

²²² Para corroborar esta opinión, I. Castells y A. Moliner citan las obras de Álvaro López Estrada, *Introducción para la historia de la revolución en España*, Londres, 1810; José Clemente Carnicero, *Historia razonada de los principales sucesos de la gloriosa revolución de España*, Madrid, 1814-1815; y José Queipo de Llano, conde de Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*.

²²³ I. Castells y A. Moliner, *Crisis del Antiguo Régimen y Revolución Liberal en España (1789-1845)*, p. 220.

²²⁴ R. Solís, *La Guerra de la Independencia Española*, p. 367.

3. MARCO TEATRAL: LA CREACIÓN DRAMÁTICA¹

Desde el siglo XVII el teatro había sido la representación artística más importante de la literatura europea. Especialmente en Inglaterra, Francia y España se renovó y creó el teatro moderno, y fue Félix Lope de Vega quien asentó las bases de lo que sería la escena española y creó un teatro nacional. Después de la muerte de Calderón de la Barca, el gran sucesor de Lope, en el año 1681, la fórmula teatral barroca perdura, aunque desvirtuada, en el siglo siguiente y consigue atraer a un público, que en su mayoría busca únicamente pasar unas horas de diversión en los coliseos². Esta situación, sin embargo, fue rechazada de lleno por los ilustrados, puesto que consideraban el arte dramático como un importantísimo medio de difusión de ideas. Surgió así la imperante necesidad de reforma de estos actos públicos por motivos éticos y de estética teatral. Como consecuencia de esta situación, alzaron también su voz los apologistas del teatro antiguo; y los escritos de ambos, defensores y reformadores, constituyeron una agria pero interesantísima polémica a la que más adelante dedicaremos unas páginas.

La llegada de la Ilustración supuso un cambio radical en el pensamiento de toda Europa. El siglo XVIII, llamado Siglo de las Luces, tuvo como norma y centro de todos los actos del hombre a la razón, y con ella se valoraron y criticaron los hechos políticos, sociales, religiosos y culturales; su tendencia predominante estuvo en la aspiración al orden, al equilibrio y a la armonía. Fue en Francia desde donde se propagó un nuevo movimiento que llegó a toda Europa, el Neoclasicismo, cuya teoría principal era que la única belleza es la clásica y que el arte no debía más que imitarla. Los preceptos literarios de la Antigüedad Grecolatina volvieron a entrar en vigor y fueron desarrollados en las nuevas poéticas. Ignacio de Luzán, preceptista aragonés, introdujo en nuestro país la tendencia neoclásica

¹ Sólo realizamos en este apartado una breve introducción en la que recordamos los principales géneros dramáticos que fueron puestos en escena a lo largo del siglo predecesor al de la invasión, es decir, el Setecientos, con el fin de que con el posterior análisis de la cartelera teatral de 1800 a 1814 podamos observar cuál de ellos pervivió en el XIX o cuál, por el contrario, no pasó a los escenarios del nuevo siglo. No nos hemos detenido más en la descripción de los géneros ni en la bibliografía moderna que trata del estudio de los mismos debido a que lo analizaremos por extenso en el capítulo 10.

² A este respecto comenta Nipho en su *Diario Estrangero* que si los motivos del público para asistir al teatro se alejan mucho de los ideales ilustrados de enseñanza y corrección, no debemos sorprendernos de que “*el cómico haga oficio del desacierto y el poeta profesión del desatino, si saben uno y otro que sólo darán gusto con desatinos y desaciertos.*” (M. D. Royo Latorre (ed.), *Francisco Mariano Nipho: Escritos sobre teatro*, p. 78).

expresada en su obra *La Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, publicada en 1737, que se encargó de señalar el camino para la evolución literaria en España. Sin embargo, estas normas no produjeron ninguna obra de gran relieve en la península, provocando así un período de creación literaria más bien pobre y de escasa imaginación.

Los escritores se convirtieron en personajes imprescindibles para los monarcas ilustrados ya que la literatura fue un instrumento de reforma importantísimo por su finalidad educadora. Gobernadores como Patiño, el marqués de la Ensenada y el conde de Aranda favorecieron el reformismo literario clasista. La Real Academia promovió concursos literarios, y la Biblioteca Real editó clásicos renacentistas y antiguos. También se tradujeron obras modernas, en general francesas, seguidoras y prototípicas de la estética neoclásica. A pesar de que los partidarios del barroquismo representaban la corriente nacionalista o “patriótica”, hay que decir que las propuestas teóricas de los neoclasicistas, acusados de antipatriotas, tuvieron su influencia de una forma favorable en la literatura posterior. El investigador José Checa Beltrán defiende la tesis siguiente:

*“Hemos de aceptar la idea de que la renovación literaria que en el siglo XVIII se operó en España no dependió de la llegada de los Borbones. Posiblemente, esa renovación también se habría producido con otra dinastía, al igual que sucedió con otros países europeos no borbónicos, arrastrados igualmente por la supremacía cultural francesa”.*³

El espectáculo teatral sigue apasionando a los españoles de las primeras décadas del siglo XIX, ya que continúa siendo el principal medio de entretenimiento y de información para el pueblo. Para hacernos una idea aproximada de cómo cambió o se mantuvo el repertorio teatral que pudieron ver los espectadores durante los primeros años del nuevo siglo en relación con el anterior, haremos un breve repaso por los géneros dramáticos que se pusieron en escena a lo largo del siglo ilustrado. El que mejor ha descrito las claves que

³ J. Checa Beltrán, “La reforma literaria”, en Agustín Guimerá (ed.), *El reformismo borbónico*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, p. 206 nota.

orientaron la creación dramática del Setecientos es el investigador René Andioc⁴, que ha estudiado la mentalidad de los asistentes al teatro. A través de sus trabajos ha ofrecido una nueva perspectiva sociológica, con sus implicaciones de ideología y estética. Por su parte, la estudiosa Ivy McClelland ha realizado un estudio minucioso de todas las obras estrenadas en la segunda mitad del siglo XVIII y ha ofrecido con ello un estupendo panorama teatral, sin prejuicio alguno, y desligándose de todas las simplificaciones que hasta entonces se venían haciendo⁵, pues la crítica moderna ya reconoce la gran diversidad de género de la compleja dramaturgia del Siglo de las Luces. Sabemos de la existencia en esta centuria de dos hechos teatrales contrapuestos, uno popular, continuador de la comedia lopesca del barroco, y otro culto o erudito que surge bajo las doctrinas clasicistas promulgadas en España por Luzán. La modalidad teatral que se mantiene a lo largo del período, sobre todo a principios de siglo, es el llamado teatro barroco o postbarroco, heredero de la comedia nueva de Lope, que se irá purificando a medida que avancen los años. A pesar de las reticencias de los casticistas, las medidas propuestas por los renovadores fueron haciendo mella y los diversos planes de reforma que se expusieron, algunos de ellos avalados por el gobierno, facilitaron las mejoras y se consiguieron adelantos en las actitudes del público y en los aspectos materiales. En cuanto a los géneros, también se admitieron algunos nuevos en las últimas décadas del siglo, ya que en esta época los ilustrados defendían un neoclasicismo más transigente.

El investigador Emilio Palacios Fernández, especialista en el teatro del siglo XVIII, aclara que para realizar una clasificación de los géneros de estos años es necesario acudir directamente a los textos, debido a que las poéticas apenas definen este tipo de teatro y, basándose en ellos, agrupa los géneros dramáticos en tres modalidades: teatro espectacular, romancesco y realista, pero no deja de apuntar también la hibridez y combinación de

⁴ R. Andioc, "El teatro en el siglo XVIII", en J. M. Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española. III. Siglos XVIII y XIX*, pp. 199-289.

⁵ Ivy L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, University of Toronto Press, 1970, trad. española de Guillermina Cenoz y Fernando Huerta, Liverpool, L. University Press, 1998, 2 vols. Efectivamente, la historiografía teatral de los siglos XVIII y XIX se ha centrado hasta hace poco sólo en unos autores bien considerados, y han despreciado a grandes cantidades de dramaturgos de segunda y tercera fila cuyo análisis aporta un valioso valor documental e histórico. Véase la opinión de G. Carnero, "Introducción al siglo XVIII español" (capítulo titulado: Diversidad y relevancia del teatro dieciochesco), en V. García de la Concha (dir.) y G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. I, pp. XIX-LVII. Otra buenísima introducción a este tema la encontramos escrita por el propio Leandro Fernández de Moratín en la "Disertación" que incluyó como prólogo a la edición de sus obras en 1825 y en la que resume de forma magistral, aunque un poco sesgada, todo lo que fue el teatro español del XVIII.

argumentos y situaciones de todos ellos⁶. El teatro espectacular, como su propio nombre indica, valora principalmente todo lo que se refiere a la parte externa del espectáculo que, además, iba mejorando y perfeccionándose con el paso de los años. Buscaba, en primer término, una actuación escénica intensa, de forma tal que el argumento y los personajes se convertían en una disculpa para la función-espectáculo. Ya en la segunda mitad del siglo XVIII el objetivo de la arquitectura teatral en los coliseos era el de “*la articulación de un escenario ilusionístico con una sala de amplias dimensiones visual y acústicamente.*”⁷ Dentro de este grupo se incluyen comedias heroicas, de magia y de santos. Estas obras, llamadas comúnmente “de teatro”, hacían que el precio de las entradas aumentara y que además hubiese un lleno asegurado en los coliseos, por lo que eran las preferidas de los empresarios y también las del público, que sólo buscaba entretenerse y divertirse con un espectáculo sorprendente⁸. Las comedias heroicas ponían en escena grandes hazañas del pasado, y de aquí surgen, a finales de siglo, las también muy apreciadas comedias militares, con un gran despliegue de batallas sangrientas, sitios de ciudades y plazas fuertes, desfiles militares, tiroteos, etc. En todas ellas, su máximo interés consistía en alardear de una cada vez más sofisticada escenografía, derrochando efectos escénicos, incumpliendo las unidades, y sin importarles los errores históricos o la debida caracterización de los personajes. Los más prolíficos autores de este género fueron Gaspar de Zavala y Zamora y Luciano Francisco Comella.⁹

⁶ E. Palacios Fernández, “Teatro”, en F. Aguilar Piñal (coord.), *Historia literaria del siglo XVIII*, Madrid, CSIC-Trotta, 1996, pp. 135-223. Véase, del mismo autor, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia literaria del teatro en España*, pp. 57-376, y *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.

⁷ Ignasi de Solá-Morales, “Arquitectura teatral”, en AA. VV., *Arquitectura teatral en España*, Barcelona, MOPU, 1984-1985, pp. 15.

⁸ Explica con acierto Carmen Fernández Ariza que “*se podría calificar de escaso valor la producción dramática del siglo XVIII, si miramos a la historia literaria de siglos precedentes o posteriores; no así podríamos descalificar la vida teatral en este período, que se nos muestra pujante y esplendorosa.*” (C. Fernández Ariza, *El teatro en Córdoba en el primer tercio del siglo XIX*, p. 32).

⁹ No es muy alentador el párrafo que escribe Rafael Cano con respecto a este teatro y sus dramaturgos, especialmente Comella: “*Con las reñidas controversias entre los dos sistemas dramáticos, de los cuales ninguno tenía fuerza ni autoridad suficiente para sobreponerse por completo, vino un período de agitación y de efervescencia para el teatro, y empezaron a pulular autores, cuyo mérito consistía únicamente en su atrevimiento y en la fecundidad de que hacían gala, escribiendo a destajo obras insulsas y disparatadas. [...] Todos contribuían a fomentar el mal gusto del público, que no hallaba deleite sino en un sentimentalismo ridículo y en el género estrepitoso, altisonante y de bambolla; pero Comella ha pasado a la posteridad como el tipo más acabado de aquella última degradación del arte dramático y de aquel furor en absurdos de grande aparato, delirios y aberraciones del gusto.*” (R. Cano, *Lecciones de Literatura general y española*, II, pp. 374-375).

Otra modalidad del drama espectacular es el teatro religioso, ya en este siglo totalmente desacralizado por su hibridez con otros géneros, principalmente con el de magia, y sus concesiones a las supersticiones y milagrerías, contra las que escribían ardientemente los reformistas ilustrados, y muy especialmente el Padre Feijoo. De entre sus clases sobresalían las historias que dramatizaban la vida de algún santo y los dramas bíblicos, representados éstos durante los días de Cuaresma¹⁰. Sin embargo, los famosísimos autos sacramentales, que tanta tinta estaban haciendo correr en las plumas de los polemistas a favor y en contra, habían entrado ya en una fase de plena decadencia hasta llegar a su propia extinción casi incluso antes de su total prohibición.

Las comedias de magia fueron, sin duda, uno de los más exitosos hallazgos de la actividad teatral del Setecientos, llenando los teatros y obteniendo pingües sumas de dinero los días que permanecían en cartel, a pesar de tener a los ilustrados luchando contra ellas desde la prensa. El investigador Julio Caro Baroja las dividió en comedias de magos, de magas y de encantos¹¹. Su mayor auge se alcanzó a mitad del siglo XVIII, y aunque sufrieron prohibiciones en 1765, 1788 y 1800 nunca quedaron fuera de circulación de los coliseos¹². Emilio Palacios no concede a este género más profundidad ideológica que la de servir de espectáculo para los ojos y ser un puro juego dramático. De entre las más famosas de este siglo y que continuaron repitiéndose durante la Guerra de la Independencia podemos recordar *El anillo de Giges* y *Marta la Romarantina*.

En el segundo lugar de la clasificación encontramos el denominado teatro romancesco, que también consiguió un gran éxito entre las masas populares del XVIII debido a su acercamiento a la estructura y los temas novelísticos. Dentro de este tipo

¹⁰ Rafael María de Hornedo dedica un apartado de su estudio al influjo social del teatro religioso en el capítulo titulado “Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII”, en Ricardo García Villoslada (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, Editorial Católica, 1979, IV, pp. 311-360. Para más información, véanse los completísimos artículos de E. Palacios Fernández, “Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional”, en Javier Blasco (ed.), *La comedia de magia y de santos. (SS. XVI- XIX)*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 245-260, y “Realidad escénica y recepción del teatro religioso en el siglo XVIII”, en AA. VV., *Actas del Congreso Nacional Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), 1994, II, pp. 245-260, y el de J. Álvarez Barrientos, “Teatro y espectáculo a costa de magos y santos”, en J. Huerta Calvo y E. Palacios Fernández (eds.), *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Ámsterdam, Rodopi, 1998, pp. 77-96.

¹¹ Julio Caro Baroja, *Teatro popular y de magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

¹² Mucha bibliografía se ha escrito en torno a la comedia de magia, recomendamos, entre otros, los diferentes artículos de los investigadores Ermanno Caldera y Joaquín Álvarez Barrientos que se recogen en la bibliografía final y los libros conjuntos de E. Caldera (ed.), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983, y J. Blasco (ed.), *La comedia de magia y de santos. (SS. XVI- XIX)*.

incluye el profesor Palacios las comedias de guapos, bandoleros, contrabandistas, y la comedia sentimental. Del primer tipo resalta los valores de la imaginación, la unión de amor y aventuras, la acción generalmente desenfrenada y un resultado muy común de sangre y muerte¹³. Por su parte, el género sentimental ha contado con una labor investigadora bastante prolífica como se puede comprobar en la bibliografía recogida al final de este trabajo. Se puso de moda en las dos últimas décadas del siglo y en ellas encontramos un paso radical de la acción exterior a la interior. Los primeros modelos fueron franceses y tenían que ver con el drama serio, fórmula neoclásica que sistematizó Diderot en *El hijo natural* (1757) y en su *Discurso de la poesía dramática* (1758), al que acompañaba el drama *El padre de familias*.

En la década de los 80 se había transformado en “comedia larmoyante”, adscrita así al teatro comercial y convertido en el drama preferido del público de finales de siglo. Algunos preceptistas la situaron en el ámbito de lo cómico y la denominaron “comedia seria, patética, lastimosa o sentimental”; otros la acercaron a un género más noble, llamándola así “tragedia urbana”¹⁴. Estos dramas adelantan ya la sensibilidad y los temas románticos. Russell P. Sebold se ha basado en estas comedias para lanzar su tesis del nacimiento del primer Romanticismo español en estas piezas en las que los personajes expresan sus emociones de una forma intensa, desconsolada y a veces fatalista, por lo que comparten rasgos con los de los grandes dramas románticos posteriores. Pero no hay que olvidar que todo esto sucede en un ámbito ilustrado y neoclásico que no podemos dejar de lado. La conclusión a la que llega el profesor Rubio Jiménez con respecto a los nuevos géneros que surgieron en este momento, es la siguiente:

¹³ La aportación bibliográfica más importante para este tipo de comedias es la de E. Palacios, pues prácticamente es un género olvidado y que no ha sido tratado por la crítica. Léase de este autor, “Guapos y bandoleros en el teatro del siglo XVIII: Los temas y las formas de un género tradicional”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 18 (1993), pp. 253-289.

¹⁴ La tragedia urbana, también llamada “drama serio”, “comedia lacrimosa / sentimental / tierna / patética / lastimosa”, etc. tiene su origen en Inglaterra de la mano de Richard Steele, George Lillo y Edward Moore. De allí pasó a Francia, cultivada por Destouches, Nivelles de la Chaussée, Diderot, etc. Este último fue el primer teorizador. En *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) y *Discours sur la poésie dramatique* (1758) propuso un género que elevara a primer plano el análisis de las condiciones sociales y profesionales de los personajes. En España se menciona como prototipo *El delincuente honrado* (1773), de Jovellanos, y se consideran seguidores a Trigueros, Zavala, Comella, Valladares de Sotomayor, etc. El estudioso José Miguel Caso considera que el propio Aristóteles, al admitir una tragedia de asunto y personajes ficticios, y con un final feliz, estaba trazando el camino hacia esta “tragedia doméstica”. (J. M. Caso González, *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española, 1972, p. 49).

“Desde el momento en que las preceptivas neoclásicas admitieron la historia nacional como fuente temática de la tragedia su declive estaba cantado. Era admitir la presencia de lo histórico y lo particular en el seno de lo universal y lo abstracto. Por el contrario, la creciente importancia que otorgan a la expresión de los sentimientos es un puente tendido hacia el drama moderno”.¹⁵

En el apartado de la tesis dedicado a las poéticas de la época estudiamos con más detenimiento este género que tanto dio que hablar a los preceptistas y escritores de la época, por lo que nos remitimos allí para toda la información del mismo.

Por último, dentro de esta clasificación que estamos siguiendo, encontraríamos la comedia costumbristas y las formas de teatro breve. En primer lugar, podemos recordar la comedia de figurón, también llamada “de carácter”, que tanto éxito había alcanzado en el XVII, aunque es cierto que la crítica no le ha prestado mucho interés. Las más famosas de principios del Setecientos continuaron representándose con cierto éxito durante todo la centuria, como *El hechizado por fuerza* de Antonio Zamora o *El dómine Lucas* de José de Cañizares, al igual que las obras de Luis Moncín, prolífico autor de finales de siglo, que destacó con *El asturiano en Madrid* y *Un montañés sabe bien donde le aprieta el zapato*. El fondo de este tipo de comedias también era instructivo en su origen, pues a través de los defectos de algún personaje trataban de educar al espectador¹⁶. En último lugar, las formas de teatro breve más populares que reflejaban las costumbres de las clases populares y castizas de Madrid derivaron del entremés de los Siglos de Oro al sainete, de la mano del genial Ramón de la Cruz. En cuanto al género musical, se hizo famosa la tonadilla a principios de siglo, la cual sufrió los mismos ataques que el sainete por parte de religiosos e ilustrados¹⁷. No nos olvidamos tampoco del fin de fiesta, el baile y la canción que cerraban habitualmente la función.

¹⁵ J. Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX*, pp. 177-178.

¹⁶ Una investigación precisa de la tipología de este género dramático lo encontramos en el trabajo de Olga Fernández, *Introducción a la comedia de figurón de José de Cañizares*, Madrid, Universidad Complutense, 1986.

¹⁷ Para el estudio de la tonadilla es fundamental la obra de José Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-30, 3 vols. Recientemente se ha publicado un conjunto de artículos en torno a este tema en la obra *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, Museo de San Isidro, 2003.

Además, en el repertorio de los coliseos se podían ver muy a menudo en este siglo traducciones del teatro clásico francés, en especial las obras de los tres grandes dramaturgos galos: Corneille, Molière y Racine; y de los italianos Goldoni y Alfieri; comedias y tragedias en la línea del teatro popular de los Siglos de Oro escritas por los seguidores de Lope y Calderón, pero que no alcanzaron su frescura ni habilidad; y óperas y zarzuelas que habían perdido mucho del carácter aristocrático y palaciego de sus comienzos en las Fiestas Reales de Palacio. En la segunda mitad de siglo se tradujeron muchas óperas extranjeras y se fue dando paso al género breve de las operetas, también llegado de Francia, y que se afianzó en nuestro país a principios del XIX.

Para completar este panorama teatral nos faltaría hablar de lo específico del Setecientos: las comedias moratinianas y las tragedias neoclásicas, caracterizadas por una estructura perfecta y un contenido educativo, que fueron impulsadas por los preceptistas y el gobierno ilustrado desde la teoría y la práctica. Había resurgido en este siglo la preceptiva clásica aristotélica con una gran fuerza y madurez en la parte teórica, que no se vio reflejada, lamentablemente, en los textos dramáticos, a excepción de unas pocas obras muy buenas literariamente, pero que no gustaron en los escenarios y no gozaron de gran éxito. Estas obras neoclásicas, cuyo principal objetivo era educar al pueblo, son el origen de nuestro teatro moderno, y a través de él pretendieron llevar a cabo una importante reforma literaria que efectivamente se logró gracias al trabajo de hombres renovadores. En la Academia del Buen Gusto¹⁸, presidida por Josefa de Zúñiga y Castro, marquesa de Sarria, y frecuentada por Agustín Montiano, Luzán, los Iriarte y Nicolás Fernández de Moratín, entre otros, se trató intensamente el tema de la tragedia y la comedia neoclásicas, ensayando los académicos la escritura de estas piezas basadas en las unidades, el equilibrio y la moralidad. En este contexto hay que estudiar, por ejemplo, las tragedias de Montiano, *Virginia* y *Ataúlfo*, que aparecieron ambas precedidas por sendos prólogos en los que el autor pretendía demostrar la existencia de una tradición trágica en España a la que quería sumarse con estas piezas¹⁹. Señala Jesús Rubio Jiménez que no podemos adivinar con facilidad el uso político que pudiera hacerse de estas tragedias, que quedaron como piezas de lectura:

¹⁸ Para más información véase M. D. Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto (1749-1751)*, Granada, Universidad, 1988.

¹⁹ Agustín de Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas* [Con la tragedia *Virginia*]; *Discurso II...* [Con la tragedia *Ataúlfo*], Madrid, José de Orga, 1750 y 1753, 2 vols, I, pp. 64-65.

*“Sería más adelante cuando los ilustrados españoles promovieran decididamente la escritura y estreno de tragedias neoclásicas con la finalidad patriótica de exaltar la monarquía”.*²⁰

Las tragedias neoclásicas representan un puente entre la comedia tradicional española y el drama romántico. Es un género artificial que surgió por imitación de lo extranjero, francés principalmente, al amparo de las unidades clásicas. Con frecuencia estaban acompañadas de extensos prólogos en los que explicaban su intento de nacionalizar las piezas para evitar que se les tachara de afrancesados. Debemos fijarnos en la figura de Nicolás Fernández de Moratín, que nació en Madrid en julio de 1737, año clave en la historia del Neoclasicismo por la publicación de la *Poética* de Luzán. La primera obra de Nicolás fue su comedia *La Petrimetra* (1762), seguida de *Lucrecia* (1763), en las que sigue el patrón de las obras clásicas. Junto con las obras citadas de Montiano y Luyando, esta última obra de Moratín supuso el comienzo de un importante debate sobre el teatro español. El dramaturgo hizo grandes esfuerzos para conseguir la reforma teatral en España, apoyado en el conde de Aranda, que patrocinó la representación de una serie de dramas neoclásicos, acordes con la campaña oficial de reforma dramática. En 1770 el ministro y sus colaboradores pretendieron instaurar el mismo teatro que se representaba en los Reales Sitios en todos los coliseos de la capital. Moratín fue el encargado de escribir una obra que iniciara la regeneración de la escuela dramática española, y a la compañía de Juan Ponce se le encomendó estrenar en el Príncipe la obra que con dicho propósito había escrito, *La Hormesinda*, cuya representación duró seis días pero no se volvió a reponer. A pesar de su escaso éxito, los reformistas no se desalentaron y siguieron trabajando con renovadas ansias a fin de desterrar para siempre de la escena a todos sus predecesores del XVII.

En general, las obras de Nicolás Fernández de Moratín mantuvieron los valores tradicionales de la España de su tiempo, ilustrada y monárquica, pero al mismo tiempo supusieron la creación y defensa de un sistema absolutamente nuevo en la dramaturgia española del siglo XVIII. Sus tragedias se convertían así en un ejercicio de exaltación a la Patria y a la nación, idea que no dista mucho de la funcionalidad de las obras patrióticas que nacieron con motivo de la Guerra de la Independencia. Hacia los años noventa, como

²⁰ J. Rubio Jiménez, *El Conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, p. 99.

ya hemos visto, estas intenciones de patriotismo y aleccionamiento del espectador fueron cediendo hacia un análisis más minucioso del carácter de los personajes y de los sentimientos en claro avance hacia el Romanticismo.

En cuanto a la comedia, centraba en el ámbito de lo privado, se realizó un trabajo de traducción y refundición patrocinado por el conde de Aranda, y se fue introduciendo de este modo la nueva sensibilidad del drama burgués, base de la comedia dieciochesca. El camino iniciado por estos autores alcanzó su gran éxito y a la vez su culminación en Leandro Fernández de Moratín y especialmente en su magistral obra *El sí de las niñas*, con la que se inauguró el nacimiento de la comedia realista moderna. Esta pieza moratiniana fue no sólo la mayor aceptada de su tiempo, sino con mucha seguridad el más grande acontecimiento teatral de todo el siglo. Además, puso punto final al período pues a partir de este momento comenzaron a desaparecer de las carteleras las obras de complicada tramoya y altisonantes títulos²¹. Pero por poco tiempo, pues 1808 señala el comienzo de otra época.

No olvidamos tampoco en este repaso de la dramaturgia la existencia de continuas y frecuentes representaciones en casas particulares²², o el recuerdo de las diversiones populares que se representaban en las calles o plazas de toros, ya que además de los teatros oficiales existían locales provisionales y habitaciones alquiladas²³. Casi todo lo que se ofrecía al público en estos lugares quedaba fuera de la teoría dramática neoclásica, que principalmente propugnaba la tragedia como el género predilecto. El hispanista John E. Varey es quien más escritos ha dedicado a entretenimientos. En uno de sus primeros libros estudia las compañías de acróbatas y titiriteros, las exhibiciones, novedades científicas, bailes y pantomimas, nacimientos, prestidigitación²⁴. A pesar de que no da información de

²¹ Se queja el también dramaturgo Manuel Bretón de los Herreros de que Moratín, con su escasa aunque excelente producción, no fructificó como hubiese sido de desear, “*porque en su tiempo estragaron de un modo lastimoso el paladar del público los Valladares, los Comellas, los Zavalas y otros ejusden fúrfuris con un género de dramas espurio y plebeyo.*” (Manuel Bretón de los Herreros, *Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España*, Madrid, Mellado, 1852, p. 16).

²² A. M. Freire estudia esta práctica corriente de las representaciones en esferas privadas o para un público restringido que se han dado desde siempre en nuestro país y que incluso llegaron a ser motivo teatral. Consúltese su libro *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1996.

²³ La estudiosa Ada M. Coe ofrece un callejero para situar estos teatrillos en Madrid en su obra *Entertainments in the little theatres of Madrid (1759-1819)*, New York, Hispanic Institute, 1947. También recoge el repertorio de obras dramáticas en orden cronológico.

²⁴ J. E. Varey, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Madrid, London, Tamesis Book Limited, 1972 (Fuentes para la historia del teatro en España; VII). Sus otros trabajos son *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de Estudios

este tipo de teatros a lo largo de la Guerra de la Independencia pues salta de un documento de 1807 a otro de 1814, podemos constatar que durante las primeras décadas del siglo XIX vieron el establecimiento de un gran número de teatritos en la capital, ya que la acogida del público fue muy favorable. De hecho, cada vez se convertían en espectáculos más variados y sofisticados, acercándose muchos de ellos a verdaderas funciones teatrales. Alcanzaron en este siglo gran popularidad entre las calles, plazas públicas o pequeños teatros, y sus repertorios comprendían desde cuentos tradicionales a adaptaciones de grandes obras literarias o piezas de circunstancias. Ada M. Coe en su estudio *Entertainments in the little theatres of Madrid* enumera los entretenimientos que se podían ver en la capital en máquinas de ciencia y en formas menores de entretenimiento. Cita la linterna mágica, los autómatas, los juegos de matemáticas, la diversión de física, y ya en la última década del XVIII el globo aerostático (1792), la máquina astronómica (1795), la máquina hidráulica (1799) y la diversión de química económica casera (1800). Entre un segundo grupo destacan los juegos de manos, los monstruos y animales, toros, juegos de comercio, figuras de cera, gallos, pólvora, y a partir de 1809 bailes campestres y serios; en 1811 la tertulia pública y en 1814 el juego de pelota. Es interesante su estudio porque contiene un apéndice de comedias, sainetes, loas, etc. en orden alfabético que fueron presentados en los pequeños teatros.

María del Carmen Simón Palmer escribe varios artículos sobre diversiones populares madrileñas en el siglo XIX²⁵. Estudia en particular las representaciones destinadas a las clases modestas, de las que la prensa no hacía mucha publicidad pero que eran una clara muestra de los gustos y preferencias del pueblo. El primer grupo del que habla lo forma el conjunto de máquinas que se conocen bajo el título general de “física recreativa”, y de las que se pueden citar algunas de las más anunciadas: cosmoramas, máquinas ópticas, linternas mágicas, fantasmagorías, etc. Comenzaron siendo los

Madrileños, 1989; *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Madrid, London, Tamesis Book Limited, 1995, (Fuentes para la historia del teatro en España; VII) y “Actividades de entretenimiento y formas parateatrales. Acróbatas, títeres, espectáculos ópticos, autómatas, circo”, en V. García de la Concha (dir.) y G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 237-244.

²⁵ María del Carmen Simón Palmer, “Diversiones populares: espectáculos de física recreativa”, *Villa de Madrid*, 44 (1974), pp. 62-66; “Acróbatas, músicos callejeros, forzudos y seres deformes. Diversiones del pueblo madrileño en el siglo XIX”, *Villa de Madrid*, 60 (1978), pp. 71-74 y “Diversiones populares madrileñas en el siglo XIX”, en J. Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (eds.), *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 185-192.

extranjeros quienes se ponían al frente de estos pequeños negocios, aunque pronto los madrileños abrieron sus teatrillos. Con la llegada de la Navidad se instalaban los Nacimientos, y había otro grupo de diversiones formado por animales, cada vez más exóticos según avanzamos hacia la mitad del siglo, y por último, el grupo de personas. Cita Simón Palmer la llegada a Madrid en 1806 del “hombre incombustible”, toledano que se había hecho famoso en Cádiz al salvar a los ocupantes de un a confitería que se incendió. Todas sus proezas con el fuego venían relatadas en la *Gaceta de Madrid* del día 29 de julio del dicho año.²⁶

Joaquín Álvarez Barrientos también dedica parte de su extensa investigación a este tipo de espectáculos que considera como un desarrollo del teatro popular desde finales del siglo XVIII, por el cual se extraían las escenas que más gustaban de las comedias para luego ser representadas en casas particulares o convertirlas en espectáculos con entidad propia, como lo que ocurría con los asaltos y batallas de las comedias heroicas, que poco a poco se realizaron fuera de los escenarios con espectáculos de cañonazos, bombardeos o fuegos de artificio. Es muy importante su aportación, pues se da cuenta de que lo que está sucediendo desde finales del XVIII y principios del XIX es un cambio de orden estético, en el que el “gusto” se ha convertido ahora en el centro de la poética dramática, que condujo a una “especialización” de los intereses del público y de los locales donde dichos espectáculos se representaban.²⁷

Los locales donde se llevaba a cabo este tipo de espectáculo era en corrales, patios, habitaciones alquiladas, calles; y el público que solía asistir era de clase media: hijos de familias, sirvientes, menestrales, etc. Es curioso que en los teatrillos se representasen obras que se estaban poniendo al mismo tiempo en los coliseos oficiales, especialmente obras de magia y sainetes. Entre los empresarios destaca, entre otros, el Espadero, que fue dueño de una máquina de títeres y ofrecía su espectáculo en la calle Caballero de Gracia. Su repertorio solía incluir comedias barrocas y de magia, también de episodios bíblico. Otro empresario fue Nicolás Charni, que poseía una linterna mágica grande y divertida en la que manifestaba las cuatro partes del mundo, volatines, escuadras, ciudades y la retreta de los

²⁶ Hemos encontrado el *Breve discurso sobre las operaciones que el hombre incombustible ha manifestado al público en Madrid, año de 1806*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1806. Cuenta la historia de Faustino Chacón y otros casos de la misma especie, todo ello acompañado por estampas. B. N., U/11091.

²⁷ J. Álvarez Barrientos, “Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII”, en J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (eds.), *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, pp. 215-225.

suizos con toda su música. Tenía, además, un puesto de romances y comedias en la Calle del Duque de Alba, y una máquina óptica y catóptrica.

Entre las funciones que más destacaron estaba la linterna mágica, con la que el auditorio veía una imagen que aumentaba y disminuía y producía la impresión de que la imagen se acercaba o alejaba. Las sombras chinescas se habían introducido en España desde Francia en el siglo XVII y constituía una de las diversiones favoritas para el público español. Pero las actuaciones más normales y cotidianas eran las que se referían a representaciones de figuras en movimiento, lo que puede aplicarse, a títeres de hilo o de guante, a autómatas, teatrinos mecánicos o sombras chinescas. En cuanto a los títeres de guante o de mano, comenta Varey que, debido al hecho de que se presentaban en calles y plazas públicas, no es fácil seguir su pista, pero que hay gran coincidencia entre los repertorios que representaban todos ellos, incluso entre su cartelera y la de los coliseos oficiales. Su anuncio aparecía normalmente en el *Diario de Madrid*, acompañando al de los grandes coliseos, aunque generalmente no se los mencione en las carteleras o trabajos.

Para acabar esta introducción al panorama teatral que existió a lo largo del siglo XVIII traemos a colación la opinión del investigador Emilio Cotarelo y Mori, para el cual, una de las principales causas de la decadencia del teatro español en el siglo XVIII estuvo en la “*guerra sin cartel ni tregua que se le hizo en nombre de la moral, en el púlpito, en el confesionario, en la tertulia, en libros, folleros, acuerdos de ayuntamientos, censuras episcopales...*”²⁸, cree sin embargo el investigador Rafael María de Hornado que la causa principal de su decadencia estuvo en la falta creciente de dramaturgos de valer.²⁹

Podemos decir que el Dieciocho europeo finaliza con el triunfo del sentimiento y de la libertad. El investigador José Checa Beltrán explica y da las claves del nuevo gusto que estaba surgiendo desde finales del XVIII y que el padre Andrés denominaba “*espiritoso*”³⁰: pone el énfasis en la imaginación, dejando de lado la imitación. Es una novedad

²⁸ E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, pp. 28-29.

²⁹ R. María de Hornado, “Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII”, p. 349.

³⁰ Un libro significativo y explícito acerca del nacimiento de un nuevo gusto es el del ex jesuita Juan Andrés y Morell, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura, escrita en italiana y traducida al castellano por Don Carlos Andrés*, Madrid, Antonio Sancha, 1784-1806, 10 vols. (ed. original italiana 1782-1799). El autor manifiesta aversión a un nuevo estilo nacido en Francia pero que ya ha llegado a España. Lo califica como un “*espíritu filosófico o estilo spiritoso*” y dice que en él se fomenta más el ingenio y la imaginación que la razón y el juicio. Opina José Checa que aunque este estilo nuevo podría interpretarse como una novedad anticipadora del Romanticismo, se refiere más a la “*resurrección del gusto por el ingenio que existió en la época barroca y en otros siglos ‘corrompidos’*.” (J. Checa Beltrán, *Razones del buen gusto*, p. 291).

anticipadora del principio romántico que otorga la preferencia de la imaginación en detrimento del juicio, aunque también podría interpretarse como una vuelta al pasado. Este paso de una imaginación asociativa a una creadora es uno de los elementos fundamentales que configuran el tránsito del Neoclasicismo al Romanticismo. Prima en ellos el rechazo de una poesía frívola y proponen una literatura más filosófica, donde impere el contenido sobre la forma. Concluye diciendo que no hay duda de que existen indicios de renovación en la teoría literaria de este período, sin embargo, las obras teóricas más importantes no recogen ningún tipo de novedad significativa.³¹

En cuanto al teatro de principios del siglo XIX, como veremos luego más por extenso, podemos decir que no difiere de lo que hasta aquí hemos expuesto. Antonio Alcalá Galiano escribió desde su exilio una obra sobre las letras españolas que apareció en cinco números, entre abril y junio de 1834, en la revista londinense *The Atheneum*, el periódico semanal literario más prestigioso de la Inglaterra victoriana, que había sido fundado en 1828. El texto ofrece un panorama de la literatura española entre 1800 y 1833, escrito de memoria, sin fuentes en las que apoyarse, por lo que es incompleto y no está exento de incorrecciones. Contiene una crítica incisiva y feroz, y un partidismo político y literario, pero se trata de la única exposición que existe de la literatura de este tercio de siglo escrita por un español. La etapa literaria que reseña le parece mediocre debido a las desfavorables condiciones políticas y sociales de la vida española, por una parte, y por otra, a la sumisión a principios estéticos falsos, ajenos al carácter nacional. Exhorta al final a los españoles a tomar un nuevo rumbo y una dirección renovadora. Habla del abandono en que quedaron las letras bajo los Austrias y lo achaca a la falta de libertad de pensamiento o palabra, ya que se ha afirmado que “*la libertad produce mejores efectos sobre el desarrollo y reproducción sucesiva del genio humano que cualquier especie de protección*”.³²

Recuerda que, al iniciarse el siglo, los literatos españoles formaban dos ejércitos: el de la corte y el del pueblo. El primero lo dirigían tres jefes como tales reconocidos, a quienes se había otorgado poder discrecional sobre toda obra impresa, aunque sólo uno de ellos desempeñaba el cargo de Juez de Imprentas, mientras los otros dos, superior a él en méritos literarios, actuaban como consejeros confidenciales. Arriaza, Moratín y Estala eran

³¹ J. Checa Beltrán, “El debate literario español en el prólogo del Romanticismo (1782-1807)”, *Revista de Literatura*, 112 (1994), pp. 391-416.

³² A. Alcalá Galiano, *Literatura española. Siglo XIX. De Moratín a Rivas*, p. 28.

conocidos por sus enemigos como *El triunvirato*, estaban bajo el predominio del príncipe de la Paz y ejercían con sus adversarios la tiranía más dura. El partido de la oposición era dirigido por Manuel José Quintana, que reverenciaba los nombres y seguía las banderas de Jovellanos y Meléndez Valdés. Alcalá Galiano se considera participante de este grupo en el que predominaban las doctrinas reformadoras y filosóficas y lo considera como constituido en vehemente oposición al gobierno, aunque “*la oposición de entonces sólo se conocía en desahogos privados, en expresivo silencio*”.³³

Este es, en fin, el panorama literario-teatral que nos encontramos en el momento en que las fuerzas napoleónicas se introdujeron en nuestro país, y consiguieron que todo el pueblo, incluidos poetas y dramaturgos, se pusieran en defensa de la Patria, utilizando estos últimos, para lograr este fin, su mejor arma, la pluma.

³³ A. Alcalá Galiano, *Memorias*, p. 124.

4. PRECEPTIVA TEATRAL

4.1. Poéticas. Introducción

Nos proponemos en este apartado el estudio de la preceptiva literaria a lo largo del siglo XVIII y principios del siguiente, especialmente en su rama dramática, para conocer con exactitud cuáles fueron las líneas estilísticas dominantes desde que el aragonés Ignacio de Luzán publicara en 1737 su *Poética*, debido a que su estudio es fundamental para la consideración crítica de las creaciones literarias. Por eso nos vamos a detener en las poéticas y preceptivas teatrales de este período con el fin del posterior análisis de las obras escritas en las primeras décadas del XIX.¹

La palabra poética proviene del verbo griego “poiein” que significa “hacer.” Apunta Antonio García Berrio que Aristóteles², al llamar así a su escrito, quiso presentar la particularidad del discurso artístico para construir modelos de realidad como imitación³. La poética busca un conocimiento científico de la obra literaria como construcción verbal artística y se apoya en la facultad humana del entendimiento. En esto coincide con otras especulaciones cercanas como la gramática, la retórica, la hermenéutica, la estética, etc. La historia de la teoría literaria, en cambio, estudia las distintas etapas de las creaciones

¹ Existe una amplia bibliografía que trata el tema de las preceptivas y en general de la teoría literaria, que iremos viendo a lo largo del respectivo capítulo de Poéticas. En cuanto a los repertorios bibliográficos, aún escasos, consúltense los clásicos pero válidos de Juana de José Prades, *La teoría literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptiva)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954; Alfredo Carballo Picazo, “Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX”, *Revista de Literatura*, VIII, 15 (1955), pp. 23-56 y G. Rokiski Lázaro, “Poéticas y retóricas en verso en la primera mitad del siglo XIX”, en Concepción Casado Lobato (et al), *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 595-598. El artículo de J. Checa Beltrán, “Teoría literaria”, en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, (pp. 427-511) es una buena guía para conocer los más importantes textos de teoría literaria del Dieciocho español, no sólo de poética y retórica, también de estética, de historia de la literatura y diversas aportaciones a la teoría de los géneros. El estudio más reciente que trata con todo detalle la teoría dramática es el de María José Rodríguez Sánchez de León, “Poética y teatro. La teoría dramática en los siglos XVIII y XIX”, en María José Vega (ed.), *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, Barcelona, Mirabel Ed., 2004, pp. 229-267.

² Aristóteles, *Poética*, trad. de Alonso Ordóñez, Madrid, Sancha, 1778. Entre otras, consúltense la edición moderna de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974. Apunta Fernando Lázaro Carreter que el término poética ampara un conjunto de preocupaciones que surgieron con el nacimiento del pensamiento europeo, desarrolladas por Aristóteles, el cual pretendía tratar de un proceso de elaboración de objetos literarios mediante una técnica especial. (Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de poética. La obra en sí*, Madrid, Taurus, 1986, p. 11).

³ Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1990, p. 11.

literarias según los cambios de los grandes paradigmas. El modelo aristotélico⁴ se mantiene durante largos siglos, unas veces en primer plano y aceptado como autoridad indiscutible, otras sometido a la crítica de sus principales conceptos pero sin ser sustituido por otro hasta finales del siglo XVIII, momento en el que los poetas y preceptistas proclaman una mayor libertad creativa y una apertura en los géneros.

Hasta que en 1998 el destacado investigador José Checa Beltrán publicara su libro *Razones del buen gusto (Poética española del Neoclasicismo)*, la preceptiva española del Siglo Ilustrado no se había examinado de la manera panorámica, exhaustiva y sistemática como en esta publicación se lleva a cabo⁵. El autor, después de definir con precisión la palabra Neoclasicismo⁶, analiza detalladamente la doctrina particular de cada uno de los géneros literarios e investiga el debate literario de los prolegómenos del Romanticismo. La meta primordial que se fijaron los preceptistas de este siglo fue la de sistematizar los principios que debían regir la creación literaria, y éstos eran invariables, universales y determinaban el llamado “buen gusto”; precisamente afirma Checa que su acierto fue el análisis organizado que realizaron de toda la tradición teórica que les había precedido, ya que compendiaron de forma crítica la poética clasicista de todos los tiempos. Por eso, no nos extraña el aserto de la estudiosa Gabriela Makowiecka que testifica que el siglo XVIII

⁴ Este paradigma se formula fundamentalmente sobre el modelo de análisis de la tragedia griega, con una base racionalista en la que las verdades son inalterables y generales. En él se plantean cuestiones sobre la actitud del poeta y su labor, procesos de creación del arte, valor social y finalidad de la literatura. Comenta Miguel Ángel Garrido Gallardo que la teoría genérica occidental no es más que una vasta paráfrasis de la de Aristóteles. (“Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco-Libros, 1988, pp. 9-27).

⁵ El número de obras de preceptiva es muy abundante en este período. La causa, comenta la investigadora Rosa María Aradra Sánchez, es la necesidad de cubrir la demanda de textos españoles para la enseñanza de la retórica y de la poética que reclamaba la reforma educativa desde el último tercio del XVIII, hecho que favoreció el progresivo aumento de manuales. Al mismo tiempo, en 1778 con motivo de los informes sobre los planes de estudio de las Universidades de Alcalá y Salamanca presentados por Floridablanca y Campomanes, una circular ordenaba que los catedráticos debían preparar sus propios libros de texto, medida que contó con una gran resistencia debido a la escasez de recursos técnicos y humanos, y provocó la utilización masiva de textos extranjeros para paliar la situación. (R. M. Aradra Sánchez, *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia, Universidad, 1997, pp. 39-42. Realiza en este ensayo una reseña de las obras y una presentación bio-bibliográfica de los preceptistas españoles de los siglos XVIII y XIX donde proporciona una idea general de los textos con relación a su intención, formulación externa, estructura y rasgos más característicos. También aporta los datos sobre el número de ediciones de cada obra, lo cual nos informa de su éxito y difusión).

⁶ “Por ‘Neoclasicismo’ –en su vertiente teórica y por lo que respecta a España- entiendo el nuevo clasicismo que nace en los años treinta del siglo XVIII y dura aproximadamente un siglo como sistema dominante. Sus referentes teóricos más inmediatos son los tratadistas italianos de los siglos XVI y XVII, el clasicismo francés del XVII, y algunos teóricos españoles de dichos siglos. Pero sus máximas autoridades son Aristóteles y Horacio.” (J. Checa Beltrán, *Razones del buen gusto*, p. 19).

“es un siglo apoético que, al abandonar el lirismo, concede importancia a cierta filosofía y a las ciencias exactas. Al mismo tiempo, sin sentir el impulso imperioso de escribir, amontona teorías y preceptivas para explicar cómo se ha de escribir”.⁷

Los preceptistas neoclásicos, tomando como modelo la obra de Luzán, se propusieron restaurar el clasicismo, perdido a causa de la corrupción del barroco, al que calificaron de individual, inmoral y disperso, frente al apoyo de la razón y de las autoridades. De esta forma pretendían reformar las letras del llamado Siglo de las Luces.

Un estudio que puede servirnos de introducción para el conocimiento de los antecedentes es la magna obra de Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*⁸. También realiza una buena recopilación de datos la obra titulada *Historia de la teoría literaria*⁹. El primer volumen trata exclusivamente de la Antigüedad Grecolatina, y el segundo de los transmisores de esta tradición poética desde la Edad Media hasta la *Poética* de Ignacio de Luzán. Con el fin de conocer los antecedentes de las ideas surgidas a lo largo del Neoclasicismo y las diferentes posturas tomadas por los preceptistas españoles realizaremos un breve resumen.

Los autores de la *Historia de la teoría literaria* comienzan por los iniciadores de las ideas estético-literarias, desde la tradición épico-lírica, pasando por Demócrito, Heráclito y la escuela pitagórica, hasta los sofistas y Sócrates. La reflexión sobre el arte y la belleza nace vinculada al quehacer artístico y la filosofía, y está estrechamente relacionada con el marco histórico-social. Explican que, antes de la aparición de Platón y Aristóteles, en la tradición griega se plantearon unos temas que reiteradamente volverían a abordarse desde diferentes perspectivas sociales y culturales. El ser del poeta, su modo de actuar, su consideración profesional y social, así como la obra literaria en su dimensión cívica y política, en sus fines y en sus valores formales y temáticos, en sus aspectos didácticos y

⁷ Gabriela Makowiecka, *Luzán y su poética*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 14.

⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. En esta obra se encuentra una visión completa de los estudios literarios en España desde sus orígenes hasta el Romanticismo. Algunos datos más son facilitados por el ensayo de Francisco Fernández y González, *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días*, Madrid, Academia Española, Imprenta de Don Alejandro Gómez Fuentenebro, 1867. Para la historia de la poética española en el Siglo de Oro, consúltese Federico Sánchez-Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965 (2ª ed. muy ampliada, 1972).

⁹ Carmen Bobes Naves (ed.), *Historia de la teoría literaria. I. La Antigüedad Grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995; *Historia de la teoría literaria. II. Trasmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas*, Madrid, Gredos, 1998.

estéticos, serán analizados e interpretados por la teoría literaria en la tradición de la cultura occidental, pero tienen su origen en estos primeros tiempos de la civilización griega¹⁰. A continuación explican los conceptos fundamentales de la *Poética* de Aristóteles, que no es un tratado teórico sistemático sobre el arte literario¹¹, sino una investigación filosófica y científica que busca a partir de obras concretas los conceptos generales con que se pueda definir la literatura. Después de reconocer como finalidad principal en ella la organización de la sociedad y medio de educación de las pasiones, analiza cómo ha de ser el texto para conseguir sus objetivos y realiza un estudio de obras concretas, para ejemplificar sus propuestas con tragedias conocidas.

Le sigue en importancia Horacio y su *Epístola ad Pisones*¹². En esta carta las reflexiones estéticas son evidentes desde el principio y ya en su época fue tratada como arte poética. García Berrio señala que fundamentalmente es una obra de creación y no un tratado teórico sistemático, y que su mayor mérito es su tono dialogístico¹³. Opina que su valor es sobre todo histórico por ser el único texto completo de poética del período romano que ha sobrevivido. Es muy importante esta obra y debemos tenerla en cuenta para analizar las de los siglos XVIII y XIX por los siguientes motivos: incorpora una práctica habitual en la cultura romana, la *retractatio* o imitación de la cultura griega, introduce abiertamente el concepto de *decorum*, que asume el ideal griego de orden, armonía y proporción y

¹⁰ Lo sistematizan en las siguientes ideas: el origen de la inspiración poética, tanto en aspectos temáticos como formales, planteado por primera vez en las reflexiones metaliterarias de la lírica y épica; la naturaleza de la literatura y su relación con otras creaciones humanas, técnicas o especulativas, principalmente la filosofía; los conceptos de belleza, armonía y unidad, que, formulados en relación al Número de la escuela pitagórica, serán la base de teorías artísticas posteriores; los conceptos incipientes de *mimesis* y de *catarsis*, referida ésta principalmente a la música y a sus efectos en los oyentes; la orientación, a partir de los sofistas, y decididamente con Sócrates, de la investigación del hombre como centro y medida de todas las cosas; la finalidad hedonista y noética de la obra literaria, y su consideración como instrumento didáctico de primer orden, por sus formas armoniosas que educan el gusto, y por sus contenidos heroicos y éticos. (C. Bobes Naves (ed.), *Historia de la teoría literaria. I. La antigüedad grecolatina*, p. 57).

¹¹ Las palabras de Rostagni (1944) son claras acerca de cómo se presenta la obra aristotélica: “*esquemática, somera, no sujeta a ningún orden exterior, llena de interrupciones, de constantes inicios, de desarrollos dedicados a temas imprevistos, colmadas de paréntesis y anacolutos, llena de sobreentendidos, de elipsis y de braquilogías.*” (Cito por Aníbal González Pérez, ed. de la *Poética* de Aristóteles, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 15).

¹² El *Arte poética* de Horacio fue traducida en diversas ocasiones a lo largo del siglo XVIII. Podemos mencionar aquí la traducción de Tomás de Iriarte en 1777. Cotarelo analiza esta versión y cita sus defectos: “*la falta de número, entonación y nervio poético [...] y lo difuso y diluido de su doctrina.*” Además, da cuenta de la polémica que se suscitó después de su publicación. (E. Cotarelo, *Iriarte y su época*, Madrid, Academia Española, 1897, pp. 160-170).

¹³ A. García Berrio, *Poética clasicista y Formación de la Teoría Literaria moderna*, Vol. I, Madrid, Cupsa, 1977; Vol. II, Murcia, Universidad, 1980; I, p. 45.

constituye el motivo estructural en torno al que se organizan los conceptos fundamentales de su poética, y sistematiza conceptos que la teoría literaria anterior había formulado de una forma dispersa: los que se refieren al proceso creador (*ingenium / ars*), a la dualidad fondo / forma (*res / verba*) y a la finalidad del arte (*docere / delectare*). Esta sistematización binarista será recogida por las poéticas renacentistas y proyectada sobre el pensamiento aristotélico.

En la época del Renacimiento nos encontramos con una vuelta a las fuentes clásicas, ampliamente discutidas. La influencia de los comentaristas italianos de la *Poética* de Aristóteles se siente en Francia y en España desde finales del siglo XVI¹⁴ y esto lleva a la formulación de una estética racional y clara. Los escritores franceses como Racine, Molière, La Fontaine, y sobre todo Boileau, que escribió una obra muy influyente en España, *El arte poético*¹⁵, se encargaron de dar un carácter universal a los preceptos del estagirita, considerado en el país galo como la encarnación de la razón. El teórico René Wellek dice que “desde los inicios del Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII, la historia de la crítica consiste en establecer, elaborar y difundir una concepción de la literatura que, sustancialmente, es la misma en 1750 que en 1550”.¹⁶

Menéndez Pelayo divide en dos secciones los innumerables escritos de los Siglos de Oro que contienen ideas sobre preceptiva poética: clásicos, aquellos que tienen como base la *Poética* de Aristóteles o de Horacio; y preceptistas y apologistas de los dos grandes movimientos de renovación literaria de principios del siglo XVII llevados a cabo por Góngora y Lope. De los primeros destaca a los más originales: Carballo, El Pinciano, Cascales y González de Salas; y analiza las ideas literarias de Antonio Ferreira, el Brocense, Herrera, Juan de la Cueva, los Argensola, Cervantes y Saavedra Fajardo. Destaca al doctor Alonso López Pinciano, médico y egregio helenista, y su libro *Philosophía*

¹⁴ La presencia de Aristóteles en la teoría literaria se inicia con la *Paráfrasis a la Poética* del filósofo cordobés Averroes en el siglo XII, cuyos comentarios fueron traducidos al latín en 1256 por Hermannus Alemannus. Tuvo bastante difusión y fue impresa en 1481, por lo que fue la primera versión latina en el Renacimiento, aunque no alcanzó la aceptación de los comentaristas italianos.

¹⁵ Nicolás Boileau Despreux, *El arte poético* (1674) trad. del verso francés al castellano por Don Juan Bautista Madramany, con prólogo y notas del traductor, Valencia, José y Tomás de Orga, 1787. Existe una traducción de Arriaza en 1807. Boileau quiso componer, con Horacio como modelo, una obra agradable que pusiera los principios de la poesía al alcance de todos.

¹⁶ René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. *La segunda mitad del siglo XVIII*, I, Madrid, Gredos, 1969, p. 16.

*antigua poética*¹⁷, exposición de la *Poética* de Aristóteles. En su opinión, este libro es el único que presenta lo que se puede llamar un sistema literario completo, y señala que no se deja cegar nunca por la autoridad del estagirita y que posee un brío de pensamiento propio. Así por ejemplo, en las epístolas en las que trata el tema del teatro vemos que Pinciano acepta la división de la tragedia en seis partes, y sin embargo se aparta completamente de su modelo en preferir los asuntos de pura invención a los históricos y a los ya consagrados por la tradición. Su opinión es que el mayor primor de los autores está en fingir e inventar fábulas nuevas. Del mismo modo, tampoco admite la opinión común de su época que dice que la diferencia entre tragedia y comedia está en el fin triste o alegre.

Junto a Pinciano hay que nombrar a Cascales¹⁸ y a González de Salas, que forman la “*luminosa tríada de nuestros preceptistas del buen siglo*”¹⁹. Es importante la doctrina que se condensa en las *Tablas* y que contesta a aquellos que negaban la autoridad de los preceptos: “*La verdad una es, y lo que una vez es verdadero conviene que lo sea siempre, y la diferencia de tiempos no lo muda.*” Cascales reduce todas las artes al principio de la imitación, por lo tanto conviene que en el tablado no puedan salir Dios ni los santos, ya que no son imitables: “*mal hecho es sacar en el teatro a la Virgen María y a Dios; porque ¿quién podrá imitar las divinísimas costumbres de la Virgen?*”²⁰ Del mismo modo afirma que no se pueden representar tormentas del mar, ni batallas campales, ni muertes de hombres, porque ninguna de estas cosas pueden tener allí su justa imitación. Al contrario de Pinciano y siguiendo a Aristóteles, prefiere los asuntos históricos, especialmente para la tragedia, que más fácilmente puede mover a compasión con catástrofes sucedidas.

En defensa de Cascales critica Menéndez Pelayo a Luzán, de quien dice que no fue justo con ninguno de los antiguos preceptistas, “*como si hubiese querido eclipsar su fama y borrar su recuerdo, dice desdeñosamente que Cascales tomó mucho de Minturno y*

¹⁷ Fue López Pinciano con su *Philosophía antigua poética*, escrita en forma de diálogo entre cuatro personajes, quien más influyó en la primera mitad del siglo XVII en la propagación de la doctrina aristotélica.

¹⁸ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de F. Cerdá y Rico, Madrid, Sancha, 1779. Para un buen conocimiento de esta obra se puede consultar el trabajo de A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Comentario a las “Tablas Poéticas” de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988. Su dependencia con poéticas extranjeras era grande, aunque quizá sea algo exagerada la siguiente afirmación: “*Se limitaba a reproducir ideas de unos y de otros, con frecuencia sin señalar sus fuentes, y sin que su aportación propia fuera más allá de la mera síntesis.*” (C. Bobes Naves (ed.), *Historia de la teoría literaria. II. Trasmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas*, p. 354).

¹⁹ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, p. 498.

²⁰ Cito por M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, p. 499.

Robortello. Lo que Cascales trasladó de estos autores, citándolos siempre, no vale, ni con mucho, lo que él puso de su propia Minerva, y de fijo abulta menos que los párrafos y capítulos enteros que Luzán debe a Muratori y a Gravina".²¹

Cita a continuación a Pedro González de Sepúlveda, autor que contradujo ciertas ideas de las *Tablas*, en especial en lo referente a la tragicomedia, a la que cree muy admisible: “¿No podrían las primeras personas ser ilustres, y ya que no ellas, en las segundas y humildes, que ayudan a la acción, ponerse la risa? Porque no me parece necesario que ésta nazca siempre de la principal acción, sino de las episódicas, ni siempre de los hechos, sino de los dichos; los cuales no todas veces son indecentes a personas graves”²². Este autor, hemos visto, defendía la mezcla de la risa y el llanto en el teatro al igual que en la vida. Su sucesor, Alfonso Sánchez de la Ballesta, fue mucho más allá, convirtiéndose en portaestandarte de los devotos de Lope y lanzando en nombre suyo un manifiesto revolucionario, una verdadera poética romántica²³. En cuanto a González de Salas y su *Nueva idea de la tragedia antigua*, dice, es un libro de tinieblas palpables en las que el autor derramó toda la abundancia de su saber enorme y confuso. Afirma que sólo es de elogiar el generoso arranque con que absuelve al teatro de su tiempo de la nota de insubordinado contra los preceptos aristotélicos, y abre de par en par las puertas al ingenio: “podrá alterar aquella Arte y mejorarla, según la mudanza de las edades y la diferencia de los gustos, nunca los mismos”²⁴. Salas juzgaba el teatro español muy conforme a los principios de imitación y de verosimilitud que encontraba en Aristóteles, puesto que era reflejo de las costumbres del modo de ser del pueblo español. La poética de Juan de la Cueva, que contiene originales doctrinas sobre el teatro, es la más antigua imitación en asunto y forma, y a veces en principio y estilo, de la *Epístola a los Pisones*.

La posición de los españoles discurre desde la aceptación teórica de Aristóteles a través de los comentaristas italianos al rechazo en la práctica de la creación literaria del Siglo de Oro, en concreto en el ejercicio del teatro, para alcanzar en el siglo XVIII una actitud extremada en la preceptiva de Luzán. Las reacciones ante este racionalismo extremo

²¹ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, p. 503.

²² M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, pp. 503-504.

²³ Véanse las *Cartas Philológicas: De Letras Humanas, varia erudición, explicaciones de lugares, lecciones curiosas, documentos poéticos, observaciones, ritos y costumbres, y muchas sentencias exquisitas. Autor, el Licenciado Francisco Cascales, Segunda impresión, Con licencia, en Madrid, por D. A. de Sancha, año de 1779*, pp. 371-406. En estas páginas están recogidas la carta de Sepúlveda y la réplica de Cascales.

²⁴ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, p. 505.

se iniciarán a partir del Setecientos, apoyadas en las tesis filosóficas de Fichte y culminarán en la estética del Romanticismo, que sustituye el paradigma de las poéticas miméticas por el de las expresionistas.

Vamos a desmenuzar ahora con todo detalle dos tratados de poética. Primero el del preceptista aragonés, especialmente los capítulos dedicados a los fundamentos generales de la poesía y a la dramática. Su obra es la mejor de todas las que se escribieron en la época y su repercusión en las poéticas que le sucedieron fue prácticamente absoluta. Además, es la más extensa y erudita compilación de las interpretaciones de la poética de tratadistas anteriores. Por otra parte, estudiaremos también uno de los tratados de finales de siglo, las *Instituciones Poéticas* de Santos Díez González, debido a que destaca por sus aportaciones novedosas, especialmente en cuanto a la admisión de nuevos géneros literarios²⁵. Al mismo tiempo, añadiremos los comentarios más importantes o dignos de destacar de los demás preceptistas de la segunda mitad del siglo XVIII y de las primeras décadas del XIX.²⁶

²⁵ Ignacio de Luzán, *La Poética o Reglas de poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737; ed. de Eugenio Llaguno y Amírola, Madrid, Sancha, 1789, 2ª ed; ed., prólogo y glosario de Russell P. Sebold, y Santos Díez González, *Instituciones Poéticas con un discurso preliminar en defensa de la Poesía y un compendio de la Historia Poética o Mitología, para inteligencia de los poetas*, Madrid, Imprenta de Don Benito Cano, 1793.

²⁶ El corpus de poéticas que vamos a utilizar para conocer sus novedades o certificar la continuidad con las de Luzán y Díez González es el siguiente: Antonio Burriel, *Compendio de Arte Poética, sacado de los autores más clásicos, para el uso e instrucción de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid, por el padre* ____, Madrid, s.i, 1757; Félix María de Samaniego, *Paráfrasis del arte poética de Horacio* (1775), en *Obras Completas*, ed. de E. Palacios Fernández, Madrid, Fundación Castro, 2001, pp. 471-508; Juan Francisco [López] Plano, *Arte Poética* (1784), en *Poesías selectas*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1880; N. Philoaletheias, *Reflexiones sobre la poesía*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787, ed. de José Luis Cano en *Heterodoxos y Prerrománticos*, Madrid, Júcar, 1975; Manuel José Quintana, *Las reglas del drama. Ensayo didáctico*, 1791, en *Obras Completas*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1861, pp. 75-80; Juan Cayetano Losada, *Elementos de poética extractados de los mejores AA. e ilustrados con ejemplos latinos y castellanos, y un Apéndice sobre las especies de versos más comunes en nuestra lengua*, Madrid, Viuda e Hijo de Marín, 1794; Joaquín Ibáñez de Jesús, *Reglas de la Poética, escogidas de las que escribieron los mejores maestros, y reducidas a romances endecasílabos para mayor comodidad de sus discípulos*, Zaragoza, Francisco Magallón, 1795; F. Enciso Castrillón, *Ensayo de un poema de la poesía en tres cantos*, Madrid, Imprenta José López, 1799; Juan Francisco Masdeu, *Arte poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad*, Valencia, Oficina de Burguete, 1801; Francisco Sánchez [Barbero], *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1805; Luis de Mata y Araujo, *Elementos de retórica y poética extractados de autores de mejor nota* (1813), Madrid, Imprenta de J. Martín Arellano, 1818 y Gaspar Melchor de Jovellanos, *Lecciones de Retórica y Poética de Jovellanos* (s.a.), *adicionadas y comentadas para que puedan servir de texto en los Institutos y Seminarios, por el Doctor Don Francisco Jarrin*, Gijón, Imprenta y Litografía de Torres y compañía, 1879. También tendremos en cuenta la poética de Juan de la Cueva que se editó por primera vez en estas fechas, "El ejemplar poético", en *El parnaso español*, ed. de José López de Sedano, Madrid, Sancha, 1774. VIII, pp. 1-68; y la importante reedición de la obra de José Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua o Ilustración última en el libro singular de Poética de Aristóteles*, ed. de F. Cerdá y Rico, Madrid, Sancha, 1778, 2 vols.

4.2. La *Poética* de Luzán (1737) y otras poéticas

Para comenzar a estudiar la *Poética*²⁷ podemos decir lo que el preceptista pretendía con su obra: atajar los daños que hasta ahora se han producido en nuestra poesía por descuidar el estudio de las reglas, hacer frente a los errores del vulgo y aclarar los preceptos de la perfecta poesía. Cree que un autor que no sigue principios ni reglas se expone a grandes yerros y desatinos, porque la poesía no sólo depende del genio y del numen, sino que éste debe ser arreglado para producir buenos frutos. Para corroborar sus afirmaciones remite a Salas y Cascales²⁸. Considera el erudito su obra como aquella que abre un camino y hace mención a sus probables seguidores: “*quedaré contento si, movido de mi ejemplo, algún ingenio español toma la pluma para enmendar los desaciertos y perficiona con mejor método y con más erudición y doctrina este mismo asunto*”²⁹. Recoge las teorías de Aristóteles y sus comentaristas italianos y franceses, y considera que el arte ha de regirse por unas normas universales presididas por la razón, debido a que ésta es la facultad más elevada del hombre. Su poética tiene carácter preceptivo y organiza la expresión literaria con unidad, verdad y belleza, al tiempo que somete la imaginación al dominio del juicio.

Aunque publicada por primera vez en 1737, su autor ya la había dado a conocer en Italia en 1728 en forma de unos discursos llamados *Ragionamenti sopra la Poesia*. A pesar de las críticas³⁰ que recibió en su época y en tiempos posteriores, y de las acusaciones de

²⁷ La *Poética* ha sido objeto de numerosísimos estudios, muy valiosos la gran parte de ellos. Destaco la tesis doctoral de Juan Cano, *La poética de Luzán*, Toronto, University Press, 1928; G. Makowiecka, *Luzán y su poética*; Ivi L. McClelland, *Ignacio de Luzán*, Nueva York, 1973 y la edición con prólogo y glosario de R. P. Sebold. Hay que resaltar importantes colaboraciones en artículos muy clarificadores sobre diferentes puntos de la obra del aragonés que iremos citando. Aprovecho para decir que no vamos a hablar aquí de la polémica sobre la autoría de los añadidos y las correcciones de la segunda edición de la *Poética* en 1789, preparada por el académico alavés E. de Llaguno y Amírola. Existe bastante bibliografía al respecto. Entre otros, tratan el tema con profusión y diferentes criterios los libros ya citados de G. Makowiecka, pp. 151-207, la introducción de R. P. Sebold a la *Poética*, y los artículos de E. Palacios Fernández, “Llaguno y Amírola: *Apuntes para la historia de la poesía española*”, *Cuadernos de Cultura* (Vitoria), 7 (1984), pp. 113-124, y Miguel Ángel Figueras Martí, “Para mi *Poética* basta lo dicho. Luzán, Montiano, Llaguno y la segunda edición de la *Poética*”, *Tropelías*, 2 (1991), pp. 23-39.

²⁸ También esta idea está en Boileau, para el que el talento y la inspiración son indispensables: “*Si no siente de ninguna manera la influencia secreta del cielo, si su astro no le ha hecho poeta cuando nació, es siempre un prisionero de su limitado genio.*” (Boileau, *Arte Poética*, vv. 3-5).

²⁹ I. de Luzán, *La Poética*. Cito siempre por la edición de R. P. Sebold, *La Poética*, p. 128.

³⁰ Antes de que su obra fuera impresa y circulara de forma manuscrita, ya tuvo que salvaguardarse de las acusaciones. Por eso se defendió en los preliminares diciendo que el lector no podía ver como novedades las normas que ya habían dado hace más de dos mil años, en la antigüedad clásica, y se apoyaban además en la razón natural. La discusión entre lo viejo y lo nuevo pasó a ser una disputa en el ámbito del patriotismo. Así afirma J. Checa Beltrán: “*Es obvio que si existía antipatriotismo habría que buscarlo más bien en las filas barrocas, ya que los renovadores estaban empeñados en la positiva tarea de buscar las causas de la*

antipatriota debido a sus primeros ataques al teatro del Siglo de Oro español, debemos señalar que esta obra es, en realidad, una demostración de su preocupación por España. Es más, y así lo señala Gabriela Makowiecka: “*su obra y pensamiento le acercan mucho más a los hombres ilustres de los últimos años del Setecientos, tanto por sus ideas reformadoras como por su ferviente amor a la patria*”.³¹

Sebold estudia el eclecticismo de la *Poética* de Luzán, que participa de las mentalidades de dos épocas tan radicalmente diferentes, y hace que a veces sea tan riguroso y antimoderno, y en otras se muestre independiente e innovador; ya que el aragonés se mueve entre un clasicismo puro y el liberalismo de las poéticas italianas.³²

4.2.1. Fundamentos de la poesía

4.2.1.1. Origen, progresos y definición de la poesía

En el primero de los cuatro libros en los que se divide *La Poética* explica el comienzo desconocido y antiquísimo de la poesía, que nació entre los pastores, y pasó a las ciudades, donde los sacerdotes egipcios la acogieron con mucho éxito y la introdujeron en las colonias que fundaron en Grecia. Pasó a Italia, donde se mejoró, pero con la invasión de los godos y otros pueblos septentrionales comenzó a reinar la ignorancia en todas partes. En España tardó tiempo en renacer, y entre nuestros primeros poetas cita a Ausías March, Juan de Mena, Jorge Manrique y Boscán hasta llegar al mejor de ellos, Garcilaso de la Vega. Poco después, comenta, la poesía española comenzó a perder su natural belleza, vigor y

decadencia literaria española y en aportar ideas que ayudasen a solucionarla.” (J. Checa Beltrán, “La reforma literaria”, p. 208).

³¹ G. Makowiecka, *Luzán y su poética*, p. 19.

³² Para conocer con más detalle los orígenes de la *Poética*, consúltese, entre otros trabajos, el estudio de R. P. Sebold, “Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: Sus orígenes y su naturaleza”, en *El rapto de la mente (Poética y poesía dieciochescas)*, pp. 57-97, donde defiende la absoluta falsedad de la idea de que Luzán se desnaturaliza estudiando artes poéticas extranjeras y que esto no es más que un error hondamente inculcado. Son muy acertadas sus interpretaciones a partir de los datos estadísticos que realiza. En la introducción a la *Poética* afirma que “*El efecto de las referencias de Luzán a fuentes francesas e italianas no fue el de desnaturalizar una obra escrita por un español, sino única y exclusivamente el de subrayar con mayor claridad su básico aristotelismo*”, pp. 48-49. Véase también J. Checa Beltrán, “Fuentes francesas de la teoría literaria española del siglo XVIII”, en Mercedes Boixareu y Roland Desné (eds.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, Madrid, UNED, 2001, en la que afirman que, al contrario que en Luzán, el influjo francés es patente en las adiciones de toda la tratadística poética debido a sus ancestrales lagunas. Consúltese también el más reciente estudio del mismo autor “Apuntes sobre el influjo francés en la poética neoclásica española”, en P. Garelli e G. Marchetti (eds.), *Un hombre de bien*, I, pp. 259-268.

grandeza, debido a la hinchazón y al artificio. Culpa de esto a Lope de Vega³³, a Luis de Góngora y a Baltasar Gracián por haber acreditado este estilo en su *Agudeza y arte de ingenio*. En 1789 amplía este apartado y nombra a más autores, haciendo referencia al final a aquellos que se opusieron a la novedad del lenguaje culto y que procuraron hacerle ridículo y despreciable, como Cervantes y Quevedo.

También en la segunda edición se añade un nuevo capítulo titulado “De la poética de nuestra poesía vulgar y reflexiones sobre las reglas y autores que han tratado de ellas”, en el que se remonta a Don Enrique de Aragón, marqués de Villena y a Juan de la Encina. El libro del primero, la *Gaya Ciencia* se limita a ser un arte de versificar; el del segundo, el *Arte de trovar*, era un recopilatorio de las ideas que se tenía hasta el siglo XVI, pero de muy escasa entidad, lo mismo que lo poco que dijo sobre la comedia Bartolomé de Torres Naharro en el prólogo de su *Propalladia*. Los demás que escribieron de poética trataron de la poesía en general y de sus reglas traduciendo y comentando a Aristóteles y a Horacio. Concluye Luzán afirmando que “*nuestra poesía antigua castellana no tuvo jamás poética, ni reglas, fuera de las materiales de versificación, y que nació, como ya dije, en brazos de la ignorancia vulgar, se crió entre las guerras y galanterías, sin cultura, sin arte, sin preceptos y sin crítica*”.³⁴

En cuanto a la esencia y definición de la poesía explica que el vulgo entiende por tal todo aquello que se escribe en verso, sin embargo, apunta, el verso no es más que un instrumento de ella, mientras que su particularidad consiste en la invención y en aquella facultad para dar alma a las cosas inanimadas. No obstante, su esencia está en la “*Imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente*”³⁵. Puntualiza que el deleite no debe ser nocivo a las costumbres ni contrario a las reglas de la santa religión.³⁶

³³ G. Mackovieka afirma sobre los juicios de Luzán acerca de Lope que “*hay que decir en su disculpa que comprendió bastante pronto su error, y en el Discurso apologético escrito en defensa de la Poética, publicado en 1741, trató de amenizar su severo juicio y justificar sus acusaciones.*” (G. Mackovieka, *Luzán y su poética*, p. 98).

³⁴ I. de Luzán, *Poética*, p. 152.

³⁵ I. de Luzán, *Poética*, p. 161. J. Checa Beltrán estudia en un interesante y completo artículo las ideas de los preceptistas del XVIII acerca de este asunto: “El concepto de *imitación de la naturaleza* en las poéticas españolas del siglo XVIII”, *Anales de la Literatura Española*, 7 (1991), pp. 27-48.

³⁶ De entre todas las definiciones que los preceptistas posteriores dieron de la palabra poesía, cito sólo la de Francisco Sánchez Barbero, muy expresiva y que ya ha dejado de lado los elementos de imitación, utilidad y deleite que incluía el aragonés. La define como “*el lenguaje del entusiasmo y la obra del genio. En su poder tiene las riquezas de la tierra y los resortes de las pasiones. Hermana la historia con la fábula y encadena lo*

4.2.1.2. Imitación

Explica Luzán que para el hombre no hay cosa más natural ni que más le deleite que imitar³⁷. Se trata de un requisito imprescindible para la literatura desde Aristóteles, que afirmó que era algo connatural al hombre, fuente de placer y de conocimiento. La idea de que el arte debe imitar a la realidad fue predominante hasta el siglo XVIII, y para los tratadistas dieciochescos sigue siendo algo inexcusable. Expone los dos tipos de imitación que el poeta debe hacer: el primero de ellos es de las acciones humanas que están por hacer, el segundo, las cosas de la naturaleza ya hechas. Para explicar el número infinito de objetos imitables remite a Muratori que, en su célebre tratado *Della perfetta poesia italiana* (Módena, 1706), divide todos los entes en un mundo celeste, otro humano y uno tercero material³⁸. Queda claro así que la poesía no sólo debe imitar hechos sino también pensamientos, solucionando el problema de la lírica, que no tenía cabida en las poéticas de la Antigüedad. Los preceptistas del XVIII incluyen dentro del término “naturaleza” todo lo existente, incluidas las ideas divinas y espirituales. Sigue a Platón en la división que hace éste en imitación icástica y fantástica, nombrándolas él como particular y universal. Este último tipo lo define como la imitación de aquello que no existe por sí sino en la fantasía del poeta, que inventa acciones semejantes a las históricas, no sucedidas pero que podrían suceder.

que es a lo que fue.” (F. Sánchez, *Principios de Retórica y Poética*, p. 119). Alfredo Adolfo Camus, autor del prólogo de una edición posterior de esta obra para que sirviera de estudio a sus alumnos, dice lo siguiente de ella: “*Afortunadamente en los primeros años del corriente siglo un insigne profesor, D. Francisco Sánchez, escribió un libro precioso, que en el transcurso de este tiempo se ha granjeado la autoridad suficiente para haber sido adoptado con éxito singular en los más famosos institutos de instrucción*”, en *Principios de Retórica y Poética*, escritos por Don Francisco Sánchez. Ilustrados con notas, y seguidos de un tratado de *Arte Métrica* por Don Alfredo Adolfo Camus, Madrid, Imprenta, Librería y Fundición de M. Rivadeneira y Compañía, 1845, p. 1.

³⁷ J. Checa traza un recorrido clarificador por todas las poéticas del siglo XVIII basándose en el importante tema de la imitación, “Acción humana”, “prosa frente a verso” y “retractatio”: tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII”, *Castilla, Estudios de Literatura*, 15 (1990), pp. 53-67.

³⁸ Batteux divide a la naturaleza en cuatro mundos susceptibles de imitación: el existente, físico, moral y político del que formamos parte; el mundo histórico que está poblado de grandes nombres y de célebres hechos; el mundo fabuloso, lleno de dioses y de héroes imaginarios; y el ideal o posible donde existen todos los seres sólo en sus generalidades. Opina que debemos establecer la *imitación de la Bella Naturaleza* por la naturaleza del *Ingenio* que la produce, por la del *Gusto*, que es el árbitro, y por la práctica de los excelentes artistas. De igual modo explica que el ingenio no debe imitar a la naturaleza tal como ella es y opina con Aristóteles que la poesía nos ofrece las cosas como debieran ser, y por este motivo es una lección mucho más instructiva que la historia. (Ch. Batteux, *Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes*, trad. de Agustín García de Arrieta, Madrid, Sancha, 1797-1805, II, pp. 13-18).

Considera el autor que el fin de la poesía se puede conseguir igualmente con ambos tipos de imitación, aunque confiesa que la imitación de lo universal, en cuanto a lo heroico, no puede tener cabida en la comedia, cuyos asuntos y enredos no han de ser tampoco largos e intrincados para no crear confusión en la memoria de los oyentes. La poesía siempre debe acabar su empresa, que es la de hacer amable la virtud y aborrecible el vicio, por eso el poeta, queriendo representar la virtud en su mayor belleza o el vicio en toda su fealdad, no se contenta con imitar a algún personaje particular, sino que busca una idea más perfecta que ha concebido en su mente y lo adorna de todas las virtudes y perfecciones. A esto añade Luzán otra reflexión, y es que para que un poema produzca su efecto y sea bien admitido es preciso que busque siempre lo nuevo y lo extraordinario, ya que la utilidad por sí sola mueve muy poco los ánimos del lector o espectador. Además, los vicios o las virtudes pintadas en grado extremo causarán mayor amor o mayor aborrecimiento. Al final, concluye su exposición diciendo que la imitación fantástica es más adecuada para las tragedias y epopeyas, y la particular para la comedia³⁹. En cuanto a los modos con que se puede hacer la imitación sigue a Aristóteles: el primero sería la narración sin que el poeta introduzca otra persona, el segundo es mixto; y el tercero, propio de la tragedia y la comedia, es cuando el poeta introduce siempre unas terceras personas y él se oculta enteramente. El investigador José Checa examina las distintas clasificaciones dieciochescas y propone una definición sintética de cada uno de los tipos:

“-Imitación particular o icástica

Copia de la realidad de manera fiel de donde surge la literatura realista o naturalista. A veces considerada de forma despectiva por ser una copia servil, desprestigiada por Platón por ser una copia de la copia del mundo sensible.

-Imitación universal o fantástica

Selecciona los aspectos más bellos de la realidad y sólo en ellos se basa para representar la realidad de una forma paradigmática. También criticada por Platón

³⁹ Burriel aconseja la imitación fantástica para la epopeya y la tragedia “*porque con ella se pinta la virtud heroica como un perfecto dechado, con el cual puede cotejar sus costumbres qualquiera particular*”; por el contrario, la imitación icástica es más propia de la comedia, porque en ella actúan personas que por lo regular observan una medianía, y este tipo de imitación “*expresa las cosas como son en sí, sin consultar las mayores ideas*”. (A. Burriel, *Compendio de Arte Poética*, pp. 21-22).

por ser un engaño al espectador, pero alabada posteriormente por representar las cosas de una forma posible, y sobre todo como debería ser.

-Imitación ideal

Se sobreponen la selección de la realidad con el perfeccionamiento por parte del artista, que ha creado un molde mental con su imaginación. Representación de las cosas tal y como deben ser.

-Representación del mundo de las esencias (Idea Eterna, Dios)

La representación procede del mundo de las Ideas Absolutas, por lo que el artista es sólo un instrumento para plasmar la verdadera realidad. En la concepción neoplatónica, el mundo de las Ideas es poseído en el intelecto del artista”.⁴⁰

4.2.1.3. Utilidad y deleite

Defiende Luzán “*el feliz maridaje de la utilidad con el deleite*”, pues de él nacen los maravillosos efectos que produce la perfecta poesía, a la que se puede tratar como “*arte subordinado a la moral y a la política*” o como “*entretenimiento y diversión*”⁴¹. El segundo libro lo dedica por entero a tratar este importante y debatido tema. Explica que así como la filosofía habla al entendimiento, la poesía lo hace al corazón y enseña la verdad, además de discreción, elocuencia y elegancia. Expresa cuál es la utilidad particular y propia de cada especie de poesía, señalando que la épica es sumamente útil por la idea perfecta de un héroe que suele representar; la tragedia porque los príncipes pueden aprender a moderar su ambición, ira y otras pasiones con los ejemplos que se representan de soberanos caídos de la suma felicidad a la extrema miseria, también para conocer la corte y los dobleces de la política. Por último la comedia, en donde los hombres particulares se mueven a corregir los vicios propios. La poesía es muy útil también debido a la instrucción que aporta, ya sea de forma directa e indirecta.⁴²

El deleite poético, define el preceptista aragonés, es el gusto que recibe nuestra alma de la belleza y la dulzura de la poesía. Explica que, por la perfección con que se imita

⁴⁰ J. Checa Beltrán, *Razones del Buen Gusto*, pp. 96-98.

⁴¹ I. de Luzán, *Poética*, p. 185.

⁴² Samaniego aconseja al poeta que, si quiere instruir, se ciña a términos muy breves, con el fin de que el lector lo entienda y haga caso. Francisco Plano añade la idea de que el filósofo u otros maestros enseñan de una forma austera, pero el poeta debe además deleitar, “*y ha de decir lo hermoso, hermosamente.*” También afirma que la belleza poética pide que el ingenio presente en el asunto la novedad unida a la grandeza, y la unión con mucho tiento de la fantasía y el juicio. (F. Plano, *Arte Poética*, p. 146).

un objeto, el alma no puede reprimir un golpe de sus primeros movimientos, como el llanto en las tragedias; y advirtiéndolo el yerro de haberse conmovido en la representación de un objeto fingido y admirando la perfección del arte y de la imitación siente internamente un dulcísimo placer, y ésta es la dulzura poética. Para que el poeta sepa mostrarla, le ofrece este precepto: “*La principal regla en la cual se cifran todas las demás es, según Quintiliano y todos los mejores maestros, mover primero nuestros afectos para mover los ajenos*”.⁴³

Volviendo al fin de la poesía y al binomio horaciano del docere et delectare, Antonio Burriel opina que el parecer de Aristóteles tiene en su contra el hecho de que no hay arte alguna “*que mire igualmente a dos cosas distintas como a fin, de donde se infiere que el fin de la poesía ha de ser el deleite o la utilidad*”⁴⁴, y como justifica que el fin no puede ser el deleite porque éste nace de la apariencia de la imitación, el fin supremo de la poesía es la utilidad. Añade que los poetas fueron tenidos en otros tiempos por únicos maestros de la sabiduría, ya que educaban al pueblo para obedecer las leyes, respetar a Dios y moderar sus pasiones; y que no contentos con estas enseñanzas pasaron también a instruir en el gobierno de la familia y de la ciudad, en el establecimiento de una República y en el modo de defenderla. Philoaletheias, en sus polémicas *Reflexiones* defiende que el fin único de la poesía es deleitar, y que las obras deben ser exclusivamente de imaginación y pintorescas. Ecuánime es Enciso Castrillón que, siguiendo a Luzán, escribe:

*“Placer y utilidad va publicando
por todas partes con sonoros versos;
ya los vicios perversos*

⁴³ I. de Luzán, *Poética*, p. 213. Uno de estos maestros a los que alude es Bolieau, que así dice: “*Que en todas vuestras palabras la pasión emocionada vaya a buscar el corazón, lo enardezca y lo conmueva. Si el agradable furor de un hermoso movimiento con frecuencia no nos llena de un dulce terror, o no excita en nuestra alma una piedad deliciosa, en vano presentáis una escena hábil; vuestros fríos razonamientos no harán más que entibiar a un espectador [...] El secreto es agradar inicialmente y conmover: inventad medios que puedan hacer que me interese.*” (Bolieau, *Arte Poética*, vv. 14-27). También Burriel aconseja que el poeta imprima y sienta en sí mismo el afecto que quiere mover en los demás, y siga a la naturaleza en la expresión que ella suela hacer de ese afecto. Plano expone los mismos consejos para hacer que el público sienta lo que pretende: “*¿quieres que llore? Lloro tú primero.*” (F. Plano, *Arte Poética*, p. 149). En versos muy similares ya lo había reflejado Samaniego en su *Versión parafrástica*, p. 477. Quintana, siguiendo la misma línea, dice que debe mostrar un sentimiento verdadero el que quiera hacer llorar, porque si no “*o bien me adormezco, o bien me río.*” (M. J. Quintana, *Las reglas del drama*, p. 78).

⁴⁴ A. Burriel, *Compendio de Arte Poética*, p. 27.

*pinta con espantoso colorido,
ya en estilo florido
muestra de la virtud el yugo blando*".⁴⁵

Jovellanos divide las composiciones literarias en didácticas (si tienen por fin directa la investigación o enseñanza de la verdad), morales (persuadir a la práctica del bien) y poéticas (deleitar por medio de la expresión de la belleza).

Normalmente un tratado de poética no habla de la belleza, ya que de ésta se ocupa la estética. Sin embargo, Luzán sí le dedica unas páginas⁴⁶. Expone que la belleza es algo innegable ya que se compone de calidades reales y verdaderas: variedad, unidad, regularidad, orden y proporción, y afirma que lo irregular, lo desordenado y desproporcionado no puede jamás ser agradable ni hermoso. Aunque sostiene que el deleite que produce la belleza depende de los gustos personales, se inclina, como la teoría clásica, en afirmar que es la razón la que posee la capacidad para reconocer la belleza, a la que relaciona con la verdad. Y en cuanto a ésta, la divide en una primera verdad que buscan los teólogos e historiadores; y en una segunda que pertenece a los poetas. La belleza poética debe estar fundada en una de estas dos verdades, ya que "*lo falso no puede jamás agradar al entendimiento ni parecerle hermoso*"⁴⁷. La obra de Sánchez Barbero demuestra también un interés por una base filosófico-estética, evidente no sólo en sus reiteradas críticas al

⁴⁵ F. Enciso Castrillón, *Ensayo de un poema de la poesía en tres cantos*, p. 10.

⁴⁶ Será la difusión de la obra de Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, trad. de José Luis Munárriz, Madrid, A. Cruzado, 1798-1801, la que inaugure de forma general la incorporación de una parte de estética en los tratados de teoría literaria, en la mayoría de las ocasiones a modo de preámbulo. Pocos libros del siglo XVIII tratan este tema. Podemos destacar el de Esteban de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Antonio Sancha, 1789, donde se queja de que "*todos hablan de belleza y apenas hay dos que apliquen a este vocablo una misma idea*" y señala dos causantes de esta situación: la filosofía, ya que no alumbraba la verdad y guía los pasos de los estudiosos, sino que los precipita en la "*lóbrega sima de las cavilaciones y los sofismas*" y el atraso en que se halla una parte de la metafísica, la pneumatología, que trata de la esencia y propiedades del alma racional. Para conocer las teorías de los antecesores de Arteaga en el ámbito europeo acerca del devenir del pensamiento estético en lo respectivo a diferentes categorías como la belleza, la imitación, el fin del arte o el genio creador, véase Miquel Batllori, "Ideario estético de Esteban de Arteaga", *Revista de Ideas Estéticas*, 3 (1943), pp. 96-103 y el prólogo de Agustín Izquierdo Sánchez a las *Investigaciones*, Madrid, Clásicos Madrileños, Comunidad de Madrid, 1993, pp. IX-XXXIX. Consúltese el artículo de J. Checa Beltrán en el que aborda la cuestión del tratamiento de la belleza por las poéticas del Dieciocho, "Notas sobre el concepto dieciochista de belleza: Luzán", en AA. VV., *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Universidad, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1989, I, pp. 181-194.

⁴⁷ I. de Luzán, *Poética*, p. 226.

escolasticismo y a la reglamentación literaria al uso, sino también en la inclusión de un apéndice final sobre lo bello y el gusto con las opiniones de Arteaga y Filangieri.

4.2.1.4. Verosimilitud

Algo imprescindible en toda obra literaria y defendido con tesón por todos los teóricos es la verosimilitud⁴⁸. El precepto que dio Aristóteles es comúnmente aceptado, se ha de anteponer lo verosímil y creíble a la misma verdad. El poeta siempre busca lo maravilloso, y para esto es mucho mejor la verosimilitud poética que la verdad histórica, incluso es preciso apartarse de las verdades científicas para seguir las opiniones vulgares. Muratori, apunta Luzán, distinguía una verosimilitud popular, que es aquella que parece tal al vulgo y a las personas legas; y otra noble que sólo parece así a los doctos. En cuanto a lo maravilloso verosímil el único requisito que pone es que no se aparte de las opiniones del vulgo, o que provenga de la imitación de los autores antiguos, como la mitología, la divinidad y la magia. Esta última sólo es rechazada por Luzán cuando no se atiene a la verosimilitud.⁴⁹

En general, todos los preceptistas estiman que la tragedia y la comedia requieren más verosimilitud al ser una representación, pero bajo los tópicos de “verdad probable y verosimilitud popular” justifican y defienden la literatura maravillosa⁵⁰. Burriel opina lo mismo que Luzán, pero concluye advirtiendo que el teatro no puede menos de tener algunas faltas de verosimilitud, en el tiempo o en el lugar que, por imposibilidad de evitarse, no dañan la perfección de la obra; pero hay otras, como la de incluir en una comedia toda la

⁴⁸ Los conceptos de verosimilitud y de decoro se utilizaron para reforzar los argumentos a favor de la obra como ilusión de la realidad. Las poéticas neoclásicas, en nombre de la verosimilitud, trataron de excluir lo maravilloso y sobrenatural, poniendo límites al objeto de la mimesis. El decoro externo exigía adecuar la obra con la realidad exterior, nada podía contradecir el gusto del público, ni las costumbres de la época. Por eso mismo, la concepción mimética del teatro llevó a Luzán a abominar de la mitología y de las comedias heroicas y fantásticas. Para un conocimiento más exhaustivo, consúltese J. Checa Beltrán, “Verosimilitud y maravilla en la poética española dieciochesca”, *Anthropos*, 154-155 (1994), pp. 32-38.

⁴⁹ Para conocer las diversas actitudes de nuestros preceptistas ante la comedia de magia, véase J. Checa Beltrán, “La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica”, en J. Blasco (ed.), *La comedia de magia y de santos*, pp. 383-393.

⁵⁰ Lo importante, ya sea una verdad cierta o una verdad probable, es que ambas reflejen credibilidad. Consúltese el artículo de J. Álvarez Barrientos: “Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 219-245. En estas páginas analiza cómo se desarrolló este concepto y qué factores intervinieron para que se produjera el cambio, entre ellos la filosofía sensista, la presión de la corriente tradicionalista y los elementos económicos y sociales.

vida de un hombre, que mueven a indignación⁵¹. Masdeu, a través de su personaje el maestro Metrófilo, explica que a los poetas se les llama creadores porque inventan cosas que no existen en el mundo, y las crían ellos en su imaginación y a su placer, siempre que sean “símil al vero.” Compara el poema a un sueño, porque uno y otro son criaturas de la fantasía o de la imaginación, con la diferencia de que el sueño es desordenado o monstruoso, como nacido de la fantasía sin regla o límite de la razón, y la poesía es bien dispuesta.⁵²

4.2.1.5. Materia y artificio

Opina Luzán que la más feliz unión en la poesía sería la de hallar materia nueva, rara y extraordinaria, y adornarla con el correspondiente artificio de pensamientos ingeniosos, de figuras elegantes, de locución dulce, armoniosa y propia. Afirma que las dos potencias del alma a quienes corresponde esta función son las del ingenio y la fantasía del poeta, proveedores de la novedad, la maravilla y el deleite poético; pero siempre con juicio que los preserve de los excesos. Para perfeccionar las costumbres de las personas introducidas, expone el preceptista, hay que colocarlas en el más eminente grado de perfección o imperfección. Los neoclásicos creen que el poeta debe prestar más atención a las ideas que a la forma de expresarlas⁵³, siempre prima en ellos el predominio de la razón. Sus modelos, como ya expuso antes Luzán, eran Garcilaso y Fray Luis de León, opuestos a la brillantez y sonoridad excesiva de las palabras así como al uso de términos nuevos o cultos. En cuanto al arte y al ingenio, Horacio consideró a los dos igual de importantes, sin embargo, los teóricos dieciochistas concedieron más importancia al ars, y siempre acusaron a los escritores barrocos de falta de conocimientos poéticos. Samaniego no concede el nombre de poeta al que, aunque ingenioso, le faltare el juicio, o su verbosa musa no fuese discreta.⁵⁴

⁵¹ A. Burriel, *Compendio de Arte Poética*, p. 60.

⁵² Para lo concerniente a Masdeu y su preceptiva, véase Isabel Visado Orden, “En torno a el *Arte Poética Fácil* de Masdeu. Un marco de lectura”, *Entresiglos*, 2, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 247-258.

⁵³ “*En vano se esmera el poeta en la exactitud de los metros y consonantes si en ellos no dice más que palabras vanas, sin sentencia ni concepto, o si lo que en ellos dice es impropio, o falso, o puesto como ripio, sólo para llenar los versos. Pero tampoco debe descuidar, con culpable descuido, la medida y la armonía, ni la elección y colocación de las consonantes.*” (I. de Luzán, *Poética*, p. 363).

⁵⁴ F. M. de Samaniego, *Versión parafrástica del Arte Poética*, p. 476. Esta versión del fabulista fue encontrada y editada por el profesor e investigador E. Palacios Fernández. Véase el artículo de Carlos García

Burriel añade un nuevo concepto, el furor, y lo define como una fuerza interna que puede provenir de Dios, del maligno espíritu o de una causa natural. Las tres son necesarias para la formación de un gran poeta, porque la naturaleza sin las otras dos causas es ciega, el arte solo es desgraciado y estéril, y el furor es temerario y afectado si actúa en solitario⁵⁵. Plano, en cuanto al arte y la naturaleza escribe:

*“Una imaginación fértil y rica,
si no se rige por principios ciertos
que con profunda observación nos explica,
cual navecilla lejos de los puertos,
caminará sin rumbo ni destino
por peligrosas playas y desaciertos”.*⁵⁶

En cuanto a la retractatio, es decir, el escribir a partir de temas y argumentos de obras griegas, lo cual no era un descrédito sino la admiración incondicional por la literatura clásica antigua, Luzán admite la materia vieja tratada con artificio, pero se decanta a favor de la invención de nuevos argumentos. Piensan de forma unánime los tratadistas que los géneros más nobles, es decir, tragedia y epopeya, deben practicar la retractatio sobre todo en la acción principal, mientras que los géneros con menos dignidad estética pueden inventar historias. De todas formas también se admite que la imaginación del autor se puede expresar en la manipulación de los argumentos ya existentes.

Gual, “Sobre la *Versión parafrástica del Arte Poética* de Horacio”, en E. Palacios Fernández (coord.), *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración*, Madrid, Biblioteca Nueva-RSBAP, 2002, pp. 70-79.

⁵⁵ A. Burriel, *Compendio de Arte Poética*, p. 95. Francisco Plano también menciona el furor, al que llama estro, numen o locura, al afirmar que es necesaria la fantasía y la claridad para poder escribir sin confusión:

*“Introduce en sus venas el violento
hervor que a la elocuencia verdadera
siempre sirvió de estímulo y fomento.
La hace salir de la común barrera
y sobre todos los demás mortales
le fija en nueva y superior esfera”.*

(F. Plano, *Arte Poética*, p. 162).

⁵⁶ F. Plano, *Arte Poética*, p. 139.

4.2.1.6. Estilo

En este apartado tratan de la locución y la manera particular de explicar los sentimientos que cada uno tiene. Luzán explica porqué al estilo pomposo y recargado se le llama asiático; al estilo natural, con gracia y llano sin bajeza, ático; y al estilo medio, rodio. Hay que tratar con elevación las cosas nobles y altas; las mediocres con estilo mediano y las humildes con sencillez y naturalidad. No sólo hay que hacer ver el objeto por su lado más noble, sino que además hay que callar todas las circunstancias bajas y viles que pudiesen hacerle menospreciable. Todo lo que excede de los límites de la razón y de la prudencia es afectación, y hay que evitarla. Al contrario, una virtud propia de los tres estilos, es lo que llaman sublime: *“Aquella extraordinaria y maravillosa novedad que en todos estilos suspende, admira y deleita, y que, a veces, consiste en una casi imperceptible calidad, en un pensamiento, en una cierta disposición de palabras, en una expresión feliz y en un no sé qué que mejor se percibe que se enseña”*.⁵⁷

En cuanto al estilo jocoso Quintiliano ofrece algunos de los modos de hacer reír que recoge Luzán. Mucha parte de la belleza de este estilo consiste en la elección de voces, ya de por sí graciosas, y de modos de hablar familiares y burlescos. Otra especie es la macarronea, que consiste en dar a las palabras italianas la terminación y construcción latina. Comenta, no obstante, que los latinismos usados sin moderación y sin motivo son sólo buenos para el estilo jocoso, pero en el serio, son fríos y pueriles. Como Cicerón, aconseja evitar los extremos. Para Masdeu, el estilo o el modo de explicarse ha de ser vario. Cuando se refiere el hecho es menester escribir con naturalidad y vivacidad; cuando se quieren mover los afectos de dolor, de desesperación o de espanto es necesaria la impetuosidad o la ternura, según la calidad de la pasión; cuando se adorna el argumento con fábulas o comparaciones es preciso proporcionar las expresiones, fuertes o apacibles, a la gravedad o amenidad del objeto. Mata y Araujo opina que las composiciones dramáticas deben componerse en diálogo con un estilo proporcionado al asunto. Sin embargo, hay ocasiones en que la comedia expresa algunos lances en sublime, y la tragedia en el humilde o sencillo.

⁵⁷ I. de Luzán, *Poética*, p. 324.

4.2.1.7. Didactismo

Como hemos visto en el apartado dedicado a la utilidad y al deleite, la preocupación didáctica es el propósito prioritario de los preceptistas de esta época, y uno de los rasgos caracterizadores de la teoría dramática en el siglo XVIII español. Para Luzán es imprescindible y, como hemos comprobado, la función educadora del teatro es el motivo más repetido y defendido en todos los tratados de poética. Masdeu afirma que los poetas son maestros del pueblo, y en concreto, los dramaturgos son los que dan lecciones de costumbres.⁵⁸

4.2.2. Poesía dramática

Antes de comenzar con la parte más teórica del tratado en la que expone las partes y características de que se compone la poesía dramática, el aragonés realiza una revisión crítica de la poesía dramática popular en dos capítulos que se añaden en la edición de 1789. En el primero expone el origen, los progresos y el actual estado de la poesía dramática, analiza el estilo y realiza un recuento de las obras hasta citar a aquellos poetas que continuaron la tradición de la comedia nueva, Antonio de Zamora y José de Cañizares. Dedicar el segundo a las reglas dramáticas⁵⁹ y defiende con gran seguridad la preferencia de la poesía arreglada a aquella que sólo pretende agradar al vulgo. Indica que no debe extrañar al lector si censura más que elogia, y divide el teatro español en dos clases: uno popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos; y otro culto que sólo tuvo aceptación entre los eruditos⁶⁰. Expone que el primero de ellos nació al tiempo que la lengua y creció en manos de hombres ingeniosos pero ignorantes, sólo atentos a ganar su vida entreteniéndolo al público. Lo explica con esta imagen: “*se fue poblando de ramas el árbol incultamente frondoso de nuestra dramática popular*”⁶¹. Señala que Cervantes se

⁵⁸ J. F. Masdeu, *Arte poética fácil*, p. 19.

⁵⁹ Una de las justificaciones que Luzán propone al hecho de que la poesía dramática en España nunca haya tenido reglas es el estado de guerra en que ha permanecido nuestra nación desde el reinado de los Reyes Católicos, y así sentencia: “*Las artes aman la paz y, al contrario, huyen del estruendo y tropel de la guerra y de la pobreza que suele originar.*” (I. de Luzán, *Poética*, p. 413).

⁶⁰ En lo que llama dramaturgia nueva o erudita, señala como introductor a Agustín de Montiano con sus tragedias *Virginia* y *Ataúlfo*. Con el mismo fin de reforma teatral se realizaron traducciones del francés, como la *Cinna* de Corneille por el marqués de San Juan; o la *Atalía* de Racine por Llaguno.

⁶¹ I. de Luzán, *Poética*, p. 396. Quintana afirma en su poética que en el teatro se han abandonado el arte y la naturaleza sólo para dar gusto al “*populacho extravagante*” y pide a los miserables escritores, que sólo

jactaba de una novedad que él no alaba, y es la de haber introducido personas morales personalizando los afectos del alma ya que, en vez de mejorar las comedias que se usaban, las empeoró y dio un malísimo ejemplo. En cuanto a Lope dice lo siguiente:

*“La extensión, variedad y amenidad de su ingenio, la asombrosa facilidad [...] con que produjo tantas obras de especies tan diversas y la copia y suavidad de su versificación lo colocan en la clase de los hombres extraordinarios; [...] abusando de sus mismas cualidades superiores, lejos de cumplir su destino, contribuyó infinito a que otros grandes ingenios que vinieron después y le quisieron imitar, tampoco cumplieren el suyo; porque Lope no es un modelo para imitado, sino un inmenso depósito de donde saldrá rico de preciosidades poéticas quien entre a elegir con discernimiento y gusto”.*⁶²

Calderón, para Luzán, era el más sobresaliente de todos los poetas de su época. Propone una división de sus comedias entre las que cita las de capa y espada y asegura que no conoce que Don Pedro tuviese modelo para ellas⁶³. Explica que, prescindiendo de lo moral que, con razón, muchos lo han censurado, *“hay en algunas de sus comedias el arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores o lectores, y llevarlos de escena en escena, no sólo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin. [...] Sirvió y sirve de modelo; y son sus comedias el caudal más redituable de nuestros teatros”*⁶⁴. De Moreto dice que era

atienden a su codicia y a su ganancia amontonando absurdo sobre absurdo, que abandonen su carrera para dejarla en manos de los espíritus sublimes:

*“Castiga la famélica osadía
de la caterva estúpida y grosera
que anubla el lustre de la patria mía”.*

(M. J. Quintana, *Las reglas del drama*, p. 77).

⁶² I. de Luzán, *Poética*, p. 400. Sin embargo, poco después reproduce para analizarlo y rebatirlo el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope y se corrige de su anterior afirmación en la que lo culpó de ser el corruptor de nuestro teatro ya que *“¿Cómo pudo Lope corromper ni desarreglar lo que nunca estuvo arreglado ni corrompido?”* (I. de Luzán, *Poética*, p. 424).

⁶³ Dice José Antonio de Armona y Murga siguiendo a Bances Candamo: *“Don Diego Enciso empezó las comedias que se llaman de Capa y Espada. Le siguieron después Don Pedro Rosete, Don Francisco de Rojas, Don Pedro Calderón de la Barca y después los más modernos, que son Don Antonio de Solís y Don Agustín de Salazar, dignos de la mayor alabanza.”* (J. A. de Armona, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, prólogo, ed. y notas de E. Palacios Fernández, J. Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez, Vitoria, Diputación, 1988, p. 146).

⁶⁴ I. de Luzán, *Poética*, p. 404.

hombre de entendimiento despejado y de imaginación viva y fecunda. Destaca que sabía elegir los asuntos, urdir las fábulas con claridad, amenizarlas con incidentes inesperados, variar los caracteres y afectos y pintarlos con expresión. Destaca *El desdén con el desdén* y *La tía y la sobrina*. Sobre Francisco de Rojas, muy parecido a Moreto y con una locución más dulce, nombra *Abre el ojo* y *Entre bobos anda el juego*. Explica a continuación que desde que faltó Calderón se hicieron frecuentes las comedias de figurón, en las que se pintaban y ridiculizaban los vicios o sandeces de alguna persona extravagante.

A la comedia le dedica un apartado con el fin de poner a la vista sus defectos más comunes. No aprueba aquellas que tienen por asunto alguna fábula poética de los gentiles, ni las de santos, ya que causan graves daños y no tiene utilidad pues profanan cosa tan sagradas con amores poco decentes y vanidades. Tampoco acepta los acasos de la música, que entreteje su canto con la representación ni los oráculos que desde adentro interrumpen la representación, los ecos, el hablar en sueños, etc. Con respecto a las mujeres, dice que hablan en las comedias con más erudición y elegancia de lo que es natural y propio de su sexo y capacidad, y termina comentando que los errores más frecuentes en nuestras comedias son contra la historia, la cronología y la geografía.⁶⁵

Pasamos ya a abordar el tema de la preceptiva dramática. Luzán estudia las partes de cantidad y de calidad y lo mismo hacen los preceptistas que le siguen, aunque Santos Díez González estructura la preceptiva en el análisis de tres elementos: materia, forma y fin. Aristóteles había considerado la fábula como la parte más importante del género dramático y formaba parte de los elementos verbales del drama junto a las costumbres, la

⁶⁵ Sánchez Barbero también hace un repaso de los dramaturgos. Destaca a Sófocles, Eurípides y Séneca. De Shakespeare dice que es “*monstruoso pero original*”, del teatro alemán que está todavía informe y de entre los italianos destaca a Alfieri, sobre todo *Virginia* y *Bruto primero*, aunque “*su estilo duro y desagradable es poco apto para el coturno*.” En los trágicos franceses se nota mucha monotonía y esclavitud en la rima, más declamación que acción, y los personajes son comúnmente muy amanerados. A pesar de estos defectos, dice, son los que más han adelantado en el arte trágico. Corneille es grandioso y verdaderamente trágico, Racine delicado y elegante, Crebillón negro y horroroso, Voltaire unió a veces la filosofía con la robustez del primero y la delicadeza del segundo. Entre los que viven llevan la palma Ducis y Legouvé. Califica a España como la nación más abundante de comedias y escritores cómicos y destaca entre todos a Lope de Vega. De Calderón dice: “*su verso, bien que sonoro, desdice de la sencillez que debió abrazar. Olvidado de sí, se remonta desatinadamente, ama las metáforas monstruosas, el lenguaje campanudo y los desbarros de una imaginación desarreglada. Tal vez hubiera sido más a propósito para el género trágico.*” En casi todos los antiguos achaca los mismos fallos: falta de plan, impropiedad de estilo, abandono de reglas e ignorancia de costumbres. Alaba a Moratín y considera a Molière como el mejor de los cómicos aunque incurre en falta de moralidad. De los más modernos dice: “*La Raquel y La Numancia con dificultad se librarán del olvido: las tragedias de Cienfuegos, se puede decir, las únicas que tenemos. Este poeta descuella por su lenguaje, armonía robustez en los pensamientos, filosofía y tono trágico. Es digno de ser leído.*” (F. Sánchez, *Principios de Retórica y Poética*, pp. 189-197).

sentencia y la locución. La música y el aparato quedaron relegados a un segundo plano, y así lo mantuvieron los preceptistas del Dieciocho.⁶⁶

4.2.2.1. Fábula

En su definición se distinguen dos componentes: el material con el que se elabora la obra y la narración de este material en la obra dramática. Aristóteles define la fábula como la composición de los hechos, por lo que destaca la intervención del poeta para seleccionar y manipular el material recalando de esta manera la capacidad del escritor para transformar las fuentes. En los tratadistas del siglo ilustrado se aprecia cierta confusión de términos alrededor de esta palabra. En Luzán podemos encontrar con exactitud la división de acepciones que conforman la fábula⁶⁷ y al final de sus explicaciones defiende la unión de fábula-acción debido a la manipulación del poeta de los hechos que trata. Burriel diferencia entre argumento natural y artificioso, y Díez González sólo considera fábula a la forma. Distinguen, con motivo de sus diferentes finalidades, la fábula trágica de la cómica. La primera busca corregir las pasiones, especialmente la del temor y la compasión; la segunda pretende inspirar el amor a la virtud o el desprecio del vicio de los hombres particulares. Explica el preceptista aragonés con todo lujo de detalles las condiciones que se exige a la fábula: unidad de acción con principio, medio y fin, de justa y perfecta grandeza, para que sin fatiga pueda comprenderse y retener en la memoria cada una de las acciones; que las costumbres y lenguajes sean variados, y finalmente que sea maravillosa y verosímil⁶⁸. Lo importante, y es lo que produce el deleite, no es que los hechos sean reales o inventados, sino que tengan una buena organización.

La fábula podía ser simple si la mudanza de situación ocurría sin peripecia ni agnición, o impleja en caso contrario. Aristóteles prefiere esta última pero con un desenlace en el que sólo hubiera mudanza de fortuna para un personaje. Para la tragedia prefiere la acción de los hombres indiferentes que bajan de la felicidad a la miseria, con la

⁶⁶ Para conocer con más detalle la preceptiva dieciochesca referida al arte dramático: G. Carnero, "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", *Anales de la Literatura Española*, 10 (1994), pp. 37-67.

⁶⁷ Esta es la división que propone: fábulas racionales que contiene hechos de hombres o dioses; morales o morales que introducen brutos con costumbres humanas; y las mixtas donde se encuentran racionales y brutos. Las fábulas épicas y dramáticas, apunta, son especies de fábulas racionales.

⁶⁸ Aristóteles advierte que lo maravilloso es más propio de la epopeya y lo verosímil de la dramática. La Academia Francesa había censurado *El Cid* de Corneille por ser inverosímil, a pesar de ser histórico. Por eso los tratadistas prefieren la verosimilitud a la verdad, ya que no todas las verdades son buenas para el teatro.

circunstancia de que estas personas no fragüen su desgracia con un delito enorme, sino por ignorancia o yerro. En cuanto a la agnición, de todas las que expone, la mejor es aquella en la que el amigo está ya para matar al amigo o al pariente sin conocerlo, pero le reconoce a tiempo de evitar su muerte. Esto parece que se contradice con la definición que había dado de tragedia y que pedía un final infeliz⁶⁹. Luzán no da explicaciones y dice que Aristóteles es muy oscuro y breve. Los elementos de la fábula son los episodios, el enredo y la solución. Los episodios tienen que ser necesarios y verosímiles, y son mayores o menores según sea la mayor o menor grandeza de las mismas. Si los nombres son históricos, como suele suceder en las tragedias, el poeta ha de procurar que los episodios sean propios de las personas cuyos nombres toma de la historia. Cuando los episodios de una fábula no derivan de alguna parte esencial de ella ni tienen entre sí una verosímil conexión, hacen una fábula episódica, que para Aristóteles, es la peor de todas. El enredo encierra los obstáculos y peligros que se interponen en el camino del héroe para conseguir su fin. La solución contiene desde el principio de la mudanza hasta el final. Debe ser enlazado con ingenio y suspensión y luego deshacer las dificultades con admiración, verosimilitud y naturalidad.

Por lo que respecta a las unidades, Luzán sostiene su observancia y con una aplicación muy estricta. Sigue las leyes dadas por Aristóteles comenzando con que la fábula ha de ser una. Por esto, las partes de que se componga la fábula han de ser esenciales, coherentes y eslabonadas. Principalmente, esta norma consiste en la unidad de acción, y no en la unidad de persona, que el estagirita reprueba porque los hechos de un sujeto son muy diversos e incoherentes entre sí. El erudito opina que si la acción fuese una y de uno, entonces sería la más perfecta unidad, a pesar de que es algo más propio del poema épico.

Sobre el tiempo expresa: “*sea uno mismo e igual con el espacio de tiempo que dura la representación de la fábula en el teatro*”⁷⁰. Hay diversidad de opiniones, comenta, por la mala y variada interpretación que se ha hecho del texto del estagirita, que asigna a la tragedia un “período de sol”: unos han entendido un día natural de 24 horas, otros un día artificial de 12, otros lo han alargado a 30. Luzán establece un tiempo de 3 ó 4 horas, aunque admite que pueda alargarse un poco más ya que el público no mide exactamente el

⁶⁹ Jovellanos indica que no es necesario que la catástrofe sea infeliz ya que no se falta al espíritu trágico si al final los hombres de bien salen felices ya que a lo largo del discurso del drama puede haber la suficiente congoja y agitación para excitar muchas pasiones. No opinan lo mismo Santos Díez y Mata y Araujo. Éste define la tragedia como una representación heroica, patética y con éxito infeliz.

⁷⁰ I. de Luzán, *Poética*, p. 459.

tiempo. En cuanto a la unidad de lugar, en Aristóteles no hay precepto, lo cual queda justificado al sacarlo por ilación de su doctrina porque así como es inverosímil que para los oyentes pasen 3 ó 4 horas, mientras que para los actores pasan meses o años, de igual forma es inverosímil y contra la buena imitación que mientras el público no se mueve, los representantes se alejen de él. Propone que se hagan en el teatro ciertas divisiones horizontales o perpendiculares para que los actores hablen donde más les convenga.

Quintana es rígido en estos preceptos⁷¹, pero otros preceptistas no son tan severos y defienden con firmeza solamente la unidad de acción. Jovellanos es de la opinión de que no debe preferirse el cumplimiento de las unidades a bellezas superiores de ejecución y a la introducción de situaciones más patéticas siempre que se pongan límites a esta libertad. Sánchez Barbero opina todo lo contrario a los preceptistas clásicos y defiende que no hay que poner a los poetas trabas ridículas⁷². Philoaletheias muestra su anticlasicismo en su abierta oposición a las reglas, puesto que *“nada es más necio que dar reglas para pintar las pasiones”*⁷³. Ya Juan de la Cueva había expresado su inobservancia y, como Lope, no por el hecho de no conocerlas⁷⁴. Sin embargo, entre ambos grupos polemistas surge un tercero que da mayor importancia a la unidad de interés.⁷⁵

⁷¹ Quintana, que escribió su tratado para un concurso de la Academia Literaria Española, dice de las reglas imitando en verso al de Boileau y el de Luzán:

*“Una acción sola presentada sea
en solo un sitio fijo y señalado,
en solo un giro de la luz febea”.*

(M. J. Quintana, *Reglas del drama*, p. 76). Sin embargo, en las notas posteriores que acompañan al texto en la edición de 1821 señala que ya no piensa con tanto rigor y advierte que si hay grandes razones en pro, también hay grandes razones en contra.

⁷² *“¿Es lo más verosímil que cosas muy diversas entre sí, como amores, desafíos, juntas, hayan de exigir un mismo lugar? ¿Qué los personajes se hayan de ver precisados a estar metidos y estrechados en un gabinete, v.g., so pena de contravenir a las reglas? ¿Es verosímil que se haya de recibir en una pieza donde se ejecuta la acción entre amigos, amantes o parientes, a un general, a un rey o a un cuerpo ilustre, los cuales exigen más capacidad, más adorno, más pompa? Es inverosímil. Se puede pues mudar la escena según las circunstancias que lo persuadan, pero ha de ser con mucha economía y necesidad.”* (F. Sánchez, *Principios de Retórica y Poética*, pp.179-180).

⁷³ N. Philoaletheias, *Reflexiones sobre la poesía*, p. 272. Comenta el editor José Luis Cano que no falta en este enigmático autor la exaltación de los sentimientos y de la sensibilidad característica de los prerrománticos, lo que no es óbice para que algunas de sus reflexiones se opongan al Romanticismo, algo muy característico de los escritores de los últimos años del siglo XVIII.

⁷⁴ *“Dirás que...
es en nosotros un perpetuo vicio
jamás en ellas observar las leyes
ni en persona, ni en tiempo, ni en oficio [...]
Y no atribuyas este mudamiento*

4.2.2.2. Costumbres

Son las inclinaciones, el genio, el carácter propio de cada persona que se muestra por medio de las palabras y obras. El poeta debe dar este carácter por lo menos a los principales, pero no es necesario, ni siquiera practicable dárselo a todos, pues se confundiría la memoria del auditorio. Cuatro condiciones exige Aristóteles para las costumbres: bondad, entendida como bondad poética, conveniencia, semejanza e igualdad.⁷⁶

4.2.2.3. Sentencia y locución

Las palabras y sentencias manifiestan las costumbres y genio de cada uno. Los pensamientos puestos en boca de los personajes son el entramado intelectual de la obra. Comenta Checa Beltrán que los tratadistas han tenido problemas en este punto debido a la doble acepción de la palabra “sentencia”, entendida como máxima o como pensamiento. Luzán trata el tema con corrección e identifica sentencia con pensamiento. Esto está relacionado también con el hecho de que la tragedia se escriba en verso ya que los pensamientos de un alto personaje se diferenciaban en la forma de expresión de los de un hombre vulgar. La comedia, aunque era preferible en verso debido a la práctica literaria histórica y a la opinión de algunos preceptistas, también podría ser escrita en prosa. El tratadista aporta razones para justificar ambas propuestas, pues la prosa es mejor que el

*a que faltó en España ingenio y sabios
que prosiguieron el antiguo intento [...]*
*Huimos la observancia que forzaba
a tratar tantas cosas diferentes
en término de un día que se daba”.*

(J. de la Cueva, *Ejemplar poético*, pp. 238-239).

⁷⁵ Véase Inmaculada Urzainqui, “Notas para una poética del interés dramático en el siglo XVIII”, *Archivum*, XXXVII-XXXVIII (1987-1988), pp. 573-603. Reconstruye la trayectoria de la unidad de interés tomando los datos de los preceptistas y de otros autores como José Clavijo y Fajardo, Tomás de Iriarte, Mor de Fuentes o Nipho. También se encuentran en este grupo, como veremos, Arteaga, Batteux y Philoaletheias. Urzainqui encuentra su exposición doctrinaria en un texto poco conocido, la carta encomiástica del archivero Antonio Fortea que precede a la obra de Tomás Sebastián y Latre, *Ensayo sobre el teatro español* (1773). Véase también J. Álvarez Barrientos, “Teoría dramática en la España del siglo XVIII”, *Teatro*, 1 (1992), pp. 57-73, donde señala la importancia de la fuerza que las novelas ejercían sobre el teatro, ya que el interés era un requisito indispensable en la producción novelística.

⁷⁶ Comenta Arteaga que la belleza de las costumbres consiste en recoger las propiedades morales más eminentes, sean en vicio o en virtud, y formar un prototipo. (E. de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, p. 58). La misma idea expresa J. J. López de Sedano en su prefacio a *Jahel*, Madrid, Ibarra, 1763; ed. de Mirta Barrea-Marlyns, Madrid, Editorial Alpuerto, 1996, p. 129.

verso para la llaneza y sencillez cómicas; pero el verso, que es el instrumento de la poesía, puede ser usado de tal modo por el buen poeta que produzca sensación de claridad y naturalidad. Sin embargo, en la edición de 1789 se retracta de lo anteriormente dicho:

“Como quiera que sea, aunque otras naciones hayan admitido y frecuentado el uso de la prosa en la dramática, por lo que toca a nosotros, debo establecer como principio fijo, confirmado con la práctica, que las tragedias y las comedias se deben escribir en verso, sin que se oponga a este principio el persuadirme yo que una comedia bien escrita en prosa y bien representada, una vez que los oídos se acostumbren a la novedad, haría el mismo efecto”.⁷⁷

Burriel juzga que la poesía debe estar hecha con versos por ser más breve y clara esta expresión que las que usan otros para decir lo mismo⁷⁸. Cree que no puede haber poesía sin verso, primero porque Aristóteles y Platón afirman en muchos lugares que si a la poesía se le quitase el verso no quedaría otra cosa más que una plática u oración, y que lo que entendió Aristóteles como *con palabras desnudas* (que fue el origen de la disputa) significa no más que el verso solo, sin acompañamiento de sonido o danza. La segunda razón que alega es el hecho de que en ningún tiempo ha tenido nombre de poeta ningún escritor que haya escrito en prosa. Considera también que si a la poesía se le quita el verso, desaparece de ella su principal deleite y armonía. A los autores que defienden la escritura en prosa de las comedias por obtener mayor verosimilitud, les contesta lo siguiente: *“el verso con su dulzura y gusto recompensa ventajosamente la mayor verosimilitud, y en cierto modo deslumbrando el entendimiento de los oyentes, consigue con su suavidad y halago que en sus ánimos tenga la misma fuerza lo bien fingido, que lo muy verosímil o verdadero”*.⁷⁹

⁷⁷ I. de Luzán, *Poética*, p. 512.

⁷⁸ De hecho, define la poesía como *“Ciencia de las cosas divinas, y de las humanas, expuesta al pueblo en imágenes hechas con versos.”* (A. Burriel, *Compendio de arte poética*, p. 11).

⁷⁹ A. Burriel, *Compendio de arte poética*, p.25. También Francisco Plano recrimina lo escrito en prosa:

“¿Y qué buen gusto habrá que no condene por lánguida esta especie de poesías que más de prosa que de verso tiene?”

Masdeu es claro, alega que los antiguos, los verdaderos maestros, han hablado todos en verso y que los que en nuestro tiempo lo han hecho en prosa ha sido por su mayor facilidad, poniendo el tema de la verosimilitud sólo como un pretexto. Expone que la acción teatral es un retrato poético, por lo que no debe tenerse por cosa inverosímil ejecutarlo en verso según el estilo de toda poesía, antes bien, dice, el despojarlo del verso que como a poema se le debe, sería seguramente muy inverosímil. Sánchez Barbero cita a Marmontel, el cual defiende que no es esencial el verso a la poesía pues, en realidad, lo que hace al poeta y lo que caracteriza a la poesía es el fondo de las cosas y no la forma de los versos⁸⁰. Sin embargo, Sánchez replica esta afirmación:

“Sin medidas y armonía ¿qué son los colores de la poesía, o qué restará de ella? Nada más que una estampa [...] Fuera de que siendo el fin de la poesía agradar, y consistiendo uno de sus placeres en el número métrico, será de desear que lo empleen los poetas: entonces tocarán el colmo de su profesión. Dejemos a la prosa el destino de explicar nuestras necesidades y lo que mira al uso ordinario de la vida: dejémosle el honor de ilustrarnos y el triste cuidado de instruirnos”.⁸¹

Con la locución se estudia además el tipo de versificación que corresponde a cada tipo de obra. Jovellanos recomienda el uso del verso octosílabo asonantado por ser el que

(F. Plano, *Arte Poética*, p.154). Incluso se anticipa a la crítica que le harán a los escritores de dramas románticos:

*“¿Habrá purga más cruel y desabrida,
y que más nos revuelva los humores
que la prosa con verso entretrejida?”*

(F. Plano, *Arte Poética*, p. 165).

⁸⁰ Mata y Araujo no cree que el verso constituya la esencia de la poesía, aunque su cadencia y armonía le dan un realce extraordinario. Aun así, juzga que *“la poesía en prosa no será más que un cuadro, que represente los contornos o la forma de los objetos, pero sin el colorido correspondiente: por manera que la medida y cadencia de los versos son los colores de la poesía, por los que la naturaleza es más animada y embellecida.”* (L. de Mata y Araujo, *Elementos de retórica y poética*, p. 141). Hablando de la comedia afirma que debe estar escrita en el metro que más se acerque a la prosa, y debiendo ser el lenguaje familiar, concede, no hay inconveniente que se escriba en prosa, y cita *El Café* como buen modelo de esto. Enciso Castrillón afirmaba que incluso *“la tragedia puede estar escrita en verso heroico o en limada prosa.”* (F. Enciso Castrillón *Ensayo de un poema de la poesía*, p. 28).

⁸¹ F. Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética*, pp. 128-129.

más se acerca a la prosa⁸². También se refiere la locución al estilo, el cual depende de la materia tratada y puede ser grande, mediano o natural. No hay gran consenso de reglas y en general los preceptistas se limitan a esbozar una historia de la versificación castellana.

4.2.2.4. Partes de cantidad

En la poética clásica son cuatro: prólogo, episodio, éxodo y coro. En España se sigue la división en tres jornadas o actos, aunque el precepto de Horacio era que no fuesen más ni menos de cinco. El prólogo, explica Luzán, puede estar fuera del drama o dentro de él, y debe ser hecho diestramente por las primeras personas que actúan en el drama, con naturalidad y de forma verosímil.

4.2.2.5. Aparato teatral y música

Se trata de la disposición y adorno de las escenas, de los representantes y sus vestiduras. La arquitectura y la pintura contribuyen a la perfección del aparato, debido a que los ojos y los oídos gozan también de la representación. Cada actor, dice Luzán, debe hacer el papel que más le sea apropiado a su habilidad, estatura y edad. En el vestuario han de imitar la naturaleza pero de una forma mejorada y ennoblecida. En su opinión, la música no es necesaria a la representación particularmente ahora que ya no se usa el coro de los antiguos. Acepta que mueve los afectos pero cree que es inverosímil y que su dulzura enajena los ánimos y la atención, por lo que desluce el esfuerzo del poeta⁸³. En general los tratadistas neoclásicos opinaban que era inverosímil. Sobre el drama musical no hay fuentes teóricas anteriores a ellos ya que es un género de reciente nacimiento del que tratan Santos Díez González y Sánchez Barbero.

4.2.2.6. Tragedia y Comedia

En cuanto a la definición de la tragedia, opina Luzán que la propuesta por Aristóteles es algo oscura, y formula la suya propia:

⁸² Comenta Checa Beltrán que el respeto de Jovellanos por la opinión común le impide declarar abiertamente la legitimidad poética de las comedias en prosa. (J. Checa Beltrán, “Acción humana”, “prosa frente a verso” y “retractatio”, p. 60).

⁸³ “Luzán volvía la espalda a la música considerándola como un género inferior al arte de la palabra. De esta forma, y a su pesar, se acercaba a los gustos populares que no comprendían ni deseaban el ‘bel canto’.” (G. Makowiecka, *Luzán y su poética*, p. 101).

*“La tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder”.*⁸⁴

Con respecto a las pasiones trágicas es poco lo que dice Aristóteles, sólo que han de ser purgadas, no por la narración sino por medio de la compasión y el terror⁸⁵. De aquí se puede derivar la utilidad que puede ser para el público la representación de buenas tragedias, en las que todo tipo de personas podría aprender la moderación de sus pasiones y deseos, logrando en el teatro una oculta enseñanza y una deleitosa escuela de moral. Aristóteles llama turbación o pasión a una acción por la cual las muertes, heridas, tormentos, etc. se ejecutan en público a la vista de todo el auditorio. Muchos autores niegan que este sea el sentido que da Aristóteles, sin embargo Luzán lo defiende pues expone que la simple narración de las muertes no mueve los ánimos más que tibiamente. Horacio también aprobó esta razón. Sigue el tratadista aragonés la opinión de Benio admitiendo sólo las muertes que no se ejecuten de una forma inhumana o bárbara.⁸⁶

La definición que propone Luzán para la comedia es la siguiente:

“Es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea

⁸⁴ I. de Luzán, *Poética*, p. 433.

⁸⁵ Aclara Burriel que debe mover la compasión y el terror para corregir en el ánimo esas dos mismas pasiones. Pero no debe desterrar estos sentimientos, como algunos han pensado, porque si no nos haríamos crueles e inhumanos. Se trata de que la vista de estas desgracias ajenas nos endurezca el corazón para cobrar valor y esfuerzo y no derrumbarnos aunque veamos fatalidades y desgracias, sabiendo que otros también las han padecido. Para Sánchez, la utilidad política de la tragedia no se diferencia de la utilidad moral. La felicidad y la gloria del gobierno monárquico depende de las buenas costumbres del soberano, de sus ministros, de sus guerreros, de los depositarios de las leyes y de los pueblos que obedecen. Y de todas las lecciones que pueden darnos las tragedias, la más instructiva es aquella que nos pone a la vista las consecuencias funestas de las pasiones. Mata y Araujo, sin citarlo, propone las ideas de Sánchez con sus mismas palabras.

⁸⁶ Sánchez Barbero explica que para el sentimiento trágico no es necesario derramar sangre, ni es indispensable que la desgracia sea funesta, porque antes de verficarla ya experimentamos el terror y la compasión. (F. Sánchez, *Principios de Retórica y Poética*, p. 186).

dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de lo ridículo e infeliz de éste".⁸⁷

Afirma que nuestros cómicos no han observado la condición de las personas y sin reparo han introducido en sus obras príncipes y reyes, y cita a Cascales que así dijo: "*ni son comedia ni sombra de ellas; son unos hermafroditas, unos monstruos de la poesía*"⁸⁸. Dice que no halla doctrina ni ejemplo con que sanear este abuso tan contrario a las reglas y a la naturaleza de la comedia, y opina que sólo pueden entrar personajes así en una comedia si se les da un carácter ridículo y jocosos. Enciso también aconseja que los protagonistas de la comedia sean particulares y no reyes, pues "*no dexa de ser un abuso abominado siempre de los que conocen el arte y el buen gusto*"⁸⁹. Los argumentos cómicos son menos ruidosos, las pasiones más moderadas y hay más de tierno y placentero que de violento y furioso. La llaneza de estilo en la comedia no pende tanto de los pensamientos y conceptos sino del artificio y modo con que se dicen. Hay que moderar en ellas el ingenio y la fantasía, en especial las figuras retóricas y todo lo que parezca artificio excesivo. La sencillez del estilo cómico consiste principalmente en no valerse de modos de decir fuertes y figurados, y en huir de todo lo que manifieste un premeditado estudio.⁹⁰

⁸⁷ I. de Luzán, *Poética*, p. 528.

⁸⁸ Cascales, *Tablas Poéticas*. Cito por I. de Luzán, *Poética*, p. 528. Lo más interesante de Cascales son sus opiniones ante la polémica del teatro español del Siglo de Oro. A pesar de la amistad que le unía con Lope (le había dedicado una epístola en la que no sólo se mostraba en contra de la prohibición de representaciones, sino que era partidario de fomentarlas: *Al Apolo de España, Lope de Vega Carpio. En defensa de las comedias y representaciones de ellas*) se muestra intransigente con la tragicomedia por mezclar géneros claramente separados. Su condena resulta anacrónica pues, en el momento de publicarse las *Tablas*, el triunfo de la comedia española era un hecho. Reprocha a la mayoría de los escritores españoles el desconocimiento de las reglas. Juan de la Cueva, defendiendo su conocimiento de los preceptos, dice así:

*“Que en cualquier popular comedia hay reyes,
y entre los reyes el sayal grosero
con la misma igualdad que entre los bueyes.
A mí me culpan de que fui el primero
que reyes y deidades di al tablado
de las comedias traspasando el fuero”*.

(J. de la Cueva, *Ejemplar poético*, p. 23).

⁸⁹ F. Enciso Castrillón, *Ensayo de un poema de la poesía*, p. 48.

⁹⁰ Sánchez Barbero pone como fin de la comedia presentarnos el espejo para quitarnos la máscara de la hipocresía y avergonzarnos de nosotros mismos. Mata y Araujo comenta que la comedia debe guardar las reglas de la dramática con mayor rigor que la tragedia "*porque siéndonos más familiar la acción de ésta*

4.2.2.7. Subgéneros dramáticos

La poética clasicista no se plantea la elaboración de una tipología debido a la enorme y variada producción, y tampoco ofrece una reflexión acerca del subgénero. Sólo hay un intento de clasificación totalizadora y es el de Masdeu. Luzán habla de tragicomedias, églogas, dramas pastorales y autos sacramentales. De las primeras opina que con la mezcla se echa a perder lo uno y lo otro, pues la risa interrumpe la fuerza de los afectos trágicos del terror y la lástima, y las muertes y la gravedad entibian lo más vivo de la alegría cómica. Es verdad que Plauto ya habló de tragicomedia en el prólogo de su drama *Anfitrión*, pero da a entender que, en su momento, en que no se conocían más que comedias y tragedias, el haber dicho este término era para hacer reír al público por lo jocoso de esta nueva voz inventada por él. Las églogas son imitación de las poesías de los pastores y también están dentro de la poesía dramática. De ellas se formaron los dramas pastorales, imitando alguna acción entera, en estilo natural y afectuoso, con el fin de deleitar con la pintura más amena del campo y de los afectos más tiernos de los pastores, inspirando el amor a las costumbres inocentes y sencillas, que ignoran la ambición y la codicia. Los autos sacramentales, conocidos sólo en España, forman una alegórica representación en obsequio de la Eucaristía, está libre de las reglas de la tragedia y fue recibida con general aplauso.

4.3. Influencia de Luzán

Russell P. Sebold⁹¹, después de citar algunos trabajos contemporáneos que tratan este tema, ofrece unos documentos hasta ahora inéditos o tomados de obras desconocidas que prueban su tesis de la influencia de esta poética en los años que siguieron a su publicación. Comenta la reseña publicada en el *Diario de los Literatos*, que reconoce que la *Poética* del aragonés aspira a un papel trascendental nacional, y al llamarla “código poético” la presenta como una legislación literaria. Montiano y Luyando, en su *Discurso sobre las tragedias españolas*, incluye la obra de Luzán entre los tratados que merecen la atención de un público cosmopolita. También cita a Luis José Velázquez y al padre Isla como elogiadores de la *Poética*.

(comedia) y más semejante a lo que vemos que sucede diariamente en el trato de la vida, podemos juzgar por lo mismo con mas facilidad de la naturalidad y probabilidad de la acción cómica; y desde luego nos incomodamos cuando es monstruosa o improbable.” (L. de Mata y Araujo, *Elementos de retórica y poética*, pp. 187-188).

⁹¹ R. P. Sebold, Introducción a la *Poética* de Luzán, pp. 55-64.

Por lo que respecta a la difusión de la doctrina luzanesca en escala más amplia a futuros escritores y lectores, lo más interesante es la aparición en 1757 de un libro de texto basado principalmente en la *Poética* y al que ya hemos mencionado anteriormente en varias ocasiones, el *Compendio del arte poético* de Burriel. Sebold defiende la idea de que las ideas de Luzán fueron leídas, más que por su propia obra, por la difusión que de ellas hace este autor; y que Cadalso, probable lector del *Compendio*, las transmitió a los más estimados poetas neoclásicos. Con la obra del jesuita se explica también cómo Leandro Fernández de Moratín haya podido formarse la opinión de que no se leyera mucho hacia 1760 la *Poética* del preceptista aragonés. De 1760 a 1780 se divulgaron mucho sus ideas pero de una forma indirecta, concluye. Señala también como difusor de Luzán a José de Clavijo y Fajardo, en cuyos artículos periodísticos recogidos en *El Pensador*⁹² y en especial en los que trata de la poética teatral, cita como principales fuentes a Alonso López Pinciano, José González de Salas e Ignacio de Luzán, de quien lamenta que su tratado esté olvidado y no sea estimado como merece. Sin embargo, de estas obras saca todo aquello cuanto dice sobre el artificio del drama.

4.4. Peculiaridades de Santos Díez González: *Instituciones Poéticas* (1793)

Hemos escogido para contrastar las ideas de Ignacio de Luzán la obra escrita por el censor de comedias Santos Díez González debido a los sustanciosos cambios que podemos observar en este tratado de finales de siglo. Podemos anticipar ya con el fin de evitar erróneas apreciaciones el hecho de que las *Instituciones* es una poética clasicista que sigue prácticamente en todo a la del erudito aragonés. Sin embargo, añado datos muy importantes y novedosos especialmente en cuanto a géneros literarios, y por eso vale la pena estudiarla con más detenimiento⁹³. Con este tratado comenzamos a estudiar lo que José Checa Beltrán

⁹² Joseph Álvarez Valladares (seudónimo de José Clavijo y Fajardo), *El Pensador*, Madrid, Joachim Ibarra, 1762-1767; ed. facsímil, Las Palmas, Universidad, 2000; *Antología de El Pensador*, ed. de S. DE LA NUEZ, Islas Canarias, 1989. José Checa Beltrán estudia en un interesante artículo cómo fue el recibimiento de los conceptos de la poética clasicista por los periodistas de la época. (J. Checa Beltrán, “La crítica literaria periodística en los años de *El Pensador*”, *Estudios de Historia Social*, 52-53 (1990), pp. 121-130).

⁹³ El hecho de ser catedrático de poética en el Instituto de San Isidro le llevó a escribir este tratado cuyo uso estaba destinado a los alumnos del centro. Él mismo declara que toma como modelo la obra de un jesuita francés, el Padre Juvencio, cuyo libro, en latín e impreso en 1718, fue manual para los alumnos de los colegios de los jesuitas. Su obra, entendida como compendio didáctico, se configura como vehículo

denomina “poéticas de cambio de siglo”, en las que ya se advierten indicios leves de transformación: vacilaciones sobre el requisito de imitación, mayor permisividad con los géneros híbridos o nuevos, menor dogmatismo en las unidades dramáticas, más aceptación de modelos literarios barrocos, etc⁹⁴. Los neoclásicos criticaban su inverosimilitud, anacronismo, versificación, presencia del gracioso, desmesurado uso de alegorías, exceso de lances y personajes, falta de respeto a las unidades, mezcla de géneros; y sus reconocimientos eran para la comicidad, pintura de costumbres y caracteres, innegables cualidades para crear situaciones y enredos, capacidad de invención, talento, agudeza e ingenio.⁹⁵

Comienza Díez su trabajo con un discurso preliminar “En defensa de la poesía”,⁹⁶ en el que expone los dos fallos que se le imputan a ésta con más frecuencia: desconcierto del entendimiento y corrupción del corazón. Alega el preceptista que si la poesía se vale de mentira o ficción es con el único fin de atraer a los hombres a la verdad, al igual que las Santas Escrituras están llenas de parábolas y figuras. Así pues no hay que culpar a los poetas de haber elegido este estilo para expresarse, pues sólo hicieron que conformarse con el gusto y el uso de su tiempo. Aclara que los velos con que los poetas cubrían su doctrina no eran más que un incentivo para que los lectores se empeñasen en descubrir verdades que

importante de difusión de otros textos teóricos y materiales de diverso tipo. Así justifica el largo apéndice sobre mitología como instrumento necesario para el acceso a una poesía clásica que se propone como objeto de imitación. Lo mismo hará Masdeu, cuyo diálogo nono es una explicación resumida de las fábulas gentílicas y un catálogo alfabético de todos los dioses, semidioses y objetos fabulosos.

⁹⁴ Aun así, afirma Checa que los debates de finales del siglo XVIII no permiten hablar de Romanticismo en España, como máximo de una oposición entre “*neoclasicismo heterodoxo*” y “*neoclasicismo academicista*”, y añade que en esta época no existen tratados de poética ni de teoría literaria a los que se les pueda adjudicar la denominación de románticos. (J. Checa Beltrán, *Razones del Buen Gusto*, p. 20). La poética de Santos Díez y la de Sánchez Barbero son estudiadas con más profundidad en un artículo del mismo investigador en el que ejemplifica la inmovilidad de estos textos: “Las poéticas españolas del período 1790-1810”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre siglos”*, pp. 87-98.

⁹⁵ Así pues, se advierte un acercamiento entre las actitudes enfrentadas anteriormente. La lucha entre clasicismo y barroco se fue difuminando hasta el definitivo triunfo del primero. Señala Checa como una manifestación de esa síntesis el progresivo aumento, a partir de la década de los setenta, de refundiciones de obras dramáticas del barroco adaptadas a los moldes clásicos. (J. Checa Beltrán, “La reforma literaria”, p. 225). Véase del mismo autor, “El debate literario español en el prólogo del Romanticismo (1782-1807)”, *Revista de Literatura*, 112 (1994), pp. 391-416.

⁹⁶ Este discurso, según informa el propio autor, es traducción del que escribió el abate Massieu en 1706, que ya había sido traducido y publicado en las *Disertaciones de la Academia Real de Inscripciones y Buenas Letras de París. Traducidas del idioma francés*, Madrid, Antonio de Sancha, pp. 45-77. El motivo de insertar aquí este discurso, aparte de que era costumbre, fue el de intentar dar una respuesta a la polémica sobre la licitud del teatro, que era lo que fundamentalmente preocupaba al censor, que luchaba por su reforma pero no por su prohibición. (J. Checa Beltrán, “Ideas poéticas de Santos Díez González. La tragedia urbana”, *Revista de Literatura*, LI, 102 (1989), p. 416).

no hubiesen mirado siquiera de habérselas presentado de una forma clara, y concluye afirmando que en vano se achaca a la poesía abatir el entendimiento, cuando con mayor razón se podría decir que lo eleva demasiado. Además expone que los poetas, tanto los antiguos como los modernos eran las personas más instruidas y distinguidas por su erudición. El problema está en que hay muchos que toman el nombre de poetas o se les da pródigamente, pero están muy lejos de merecer llamarse así.

La poesía, dice, no corrompe el corazón, al contrario, es una de las artes más útiles pues se propone el fin más excelente de todos. Nos aconseja que no la juzguemos por el mal uso que se hace de ella, pues según este principio nada bueno habría en el mundo. Los primeros poetas no sólo fueron los primeros teólogos y nos dejaron claro que el valor y la sabiduría de nada valen sin el auxilio de la Providencia, sino que además fueron los primeros políticos y contribuyeron a unir y civilizar a la población. Además, uno de sus principales objetivos fue el de formar las costumbres, por medio de ejemplos más que de máximas, para hacer al hombre más perfecto; aunque como todas las cosas, luego se desvirtuó y apartó de su natural institución. Muchas veces, confiesa, se ha abusado de la poesía, pero esto no basta para condenarla. Todos los días se profana el hablar y el pensar, y por eso, justifica, no nos han reducido a que dejemos de hacerlo. Concluye así su disertación expresando que la poesía es un arte divino, que su objeto es el más excelente de todos, y que no debemos confundir el arte con el abuso del mismo, e imputar a la poesía lo que no se debe sino imputar a los poetas.⁹⁷

Pasa a exponer sus ideas poéticas comenzando por la definición de la poesía, que no difiere de la doctrina clásica propugnada por Horacio. La finalidad educativa ya estaba en

⁹⁷ El preceptista Juan Díaz Rengifo, pseudónimo del jesuita Diego García, escribió una poética en la que se planteaba las cuestiones básicas sobre la poesía en general. En el capítulo titulado, “De la dignidad del Arte Poética”, al igual que Juvencio y Santos, alaba la poesía y la defiende contra las acusaciones. Para Rengifo, los efectos de la poesía son admirables. Isabel Paraíso resume de forma prosaica el inflamado discurso en su defensa: “1º Ha enseñado el valor y las hazañas de los antepasados, estimulando a su imitación a todos los hombres del mundo. 2º La Poesía es una diversión sana, “para alivio y descanso de otros estudios más enfadosos.” 3º Como la Oratoria, sirve “para enseñar y mover” los afectos. Horacio nos lo indica: Orfeo y Anfión amansaron con sus cantos el furor de las pasiones de los hombres, permitiendo el advenimiento de la vida en común. 4º Se usa también –y sobre todo- al servicio de la Religión, propagando el culto de Dios y de sus santos: la Biblia, los himnos de San Ambrosio, Prudencio, etc. son ejemplos. Además, la Iglesia en sus festividades recurre siempre a la Poesía. En conclusión, “como enseña Aristóteles”, las cosas que en sí son buenas –i. ex., el oro, la plata o las riquezas- no dejan de serlo porque algunos perviertan su uso y provoquen con ellas grandes daños.” (Isabel Paraíso: “Fundación del canon métrico: *El Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo”, en I. Paraíso (coord.), *Retóricas y Poéticas españolas (Siglos XVI-XIX)*, Valladolid, Universidad, 2000, pp. 53-54).

el modelo de Juvencio, además Díez añade más datos a esta interpretación didáctica. Su definición es “*imitación de las acciones humanas en verso, y con ficción*”, ampliando así la de Aristóteles. Sin embargo, no expone las causas de la ausencia de prosa para la poesía.

El libro tercero lo dedica a la poesía dramática. La definición que propone y explica punto por punto es la siguiente:

“Imitación de una acción sola, entera, de ajustada magnitud, verdadera o falsa, verisímil, insigne o vulgar, feliz o infeliz, que en verso y canto, no por relación, sino actuando o representando, excita algunos afectos y purga el ánimo o propone ejemplos de la vida civil y privada”.⁹⁸

En cuanto a la materia opina que será verosímil si, atendidas las circunstancias de la persona, lugar y tiempo, fuera creíble, o si no excediese el orden natural y posible de los acontecimientos humanos, ya que el poeta debe huir de la máquina⁹⁹. Sobre la estructura del drama hace especial hincapié en la unidad de acción. Recoge los datos de Aristóteles acerca del drama simple y doble, y está con él en que más mueve los afectos la fábula simple, en cuyo éxito todos los personajes son felices en la comedia y desgraciados en la tragedia. La magnitud de la forma consiste en las unidades de tiempo y lugar, por lo que si es una la acción que se ejecuta, uno deben ser el lugar y el tiempo. Opina que si se alarga la acción, los hechos se aceleran y atropellan demasiado para representarlos sólo en dos o tres horas, pero aun así, afirma que no halla tropiezo si no se cumplen las unidades siempre que se observe de una forma exactísima la unidad de acción. Alega a favor de esto que muchos buenos dramaturgos antiguos y modernos no las cumplen, y que la división en escenas ayuda a disimular las quiebras, expresadas también por una decoración que facilita la variedad de lugares. Siguiendo con esta idea juzga que los dramas que ofenden de forma extraordinaria las unidades no son sino historias puestas en diálogos, y los considera

⁹⁸ S. Díez González, *Instituciones Poéticas*, p. 67.

⁹⁹ Luis de Mata y Araujo, en cuanto al uso de la máquina, siguiendo el precepto de Horacio, expresa esta opinión a pie de página: “*Al poeta pues le es permitido solamente usar la máquina cuando necesite saber lo que está por venir: cuando intente alguna cosa superior a las fuerzas humanas, y finalmente cuando no halle otro recurso que Dios para salir del apuro en que se hubiere metido. Por esta razón son tan ridículos aquellos comediones de tramoyas y estrambóticos prodigios, que suelen representarse en nuestros teatros y en los de los extranjeros, deleitando únicamente a aquellos que comen naranjas, nueces y tostones en el teatro.*” (L. de Mata y Araujo, *Elementos de Retórica y Poética*, pp. 127-128). Lo mismo opina Félix María de Samaniego en su *Versión parafrástica*, p. 486.

malísimas composiciones, ya que ni siquiera respetan la unidad de acción. Alega que los rígidos partidarios de las unidades no tienen por qué objetar que si no se observan indispensablemente, se seguirá el enorme defecto de malograrse la ilusión de los espectadores; puesto que las diversas ideas que se conciben de la palabra ilusión, “*son causa de diversas disputas, que en suma no son nada*”¹⁰⁰. Para Díez González, la ilusión teatral significa lo mismo que embeleso y admiración gustosa por la imitación de las acciones humanas representadas.

En el libro cuarto habla exclusivamente de la tragedia. Toma la definición del estagirita. Cuanta más alta y conocida sea la persona, más digna de lástima se considera, y por eso aconseja con Horacio que el poeta trágico no invente la acción, sino que la tome de entre las más famosas. Como fin apunta el recreo del ánimo en la perfecta imitación, una prudente precaución de los hombres en su conducta, y purgar el ánimo de otras pasiones. Recalca continuamente el fin moral y rechaza la interpretación de González de Salas y de Ignacio de Luzán, pues piensa que han errado en explicar el fin de la poesía y que “*todo el mundo debería detestar la Tragedia, si por su medio se consiguiese disminuir, y aun apagar la compasión de las miserias ajenas, y aquel temor que nos hace prudentes y cautos con las desgracias que vemos*”¹⁰¹. En cuanto a los protagonistas señala que lo mejor es introducir hombres con costumbres semejantes a las comunes y que en cualquier caso, no hay que representar escenas atroces y sanguinarias, al igual que lances increíbles o transformaciones mágicas.

Es muy importante el capítulo dedicado por entero a un género nunca antes tratado en una poética¹⁰², la tragedia urbana, origen del drama moderno. Ofrece un estudio sistemático y justifica su inclusión hablando de su mérito. Afirma que las obras fueron bien recibidas y aplaudidas, y también criticadas por los envidiosos, “*que reprueban todo lo que*

¹⁰⁰ S. Díez González, *Instituciones Poéticas*, p. 75.

¹⁰¹ S. Díez González, *Instituciones Poéticas*, p. 101.

¹⁰² La importancia de este nuevo género no fue vista por Luzán en ninguna de las ediciones de su poética, Burriel lo desapruueba y Jovellanos sólo le dedica unas líneas en su *Curso de Humanidades*. Santos Díez no sólo la definió, sino que la llevó a la práctica en su propuesta para la publicación del *Teatro Nuevo Español* publicado en 1800, y que debería haber constado de tres partes según su informe a la Junta: la primera de tragedias originales españolas, la segunda de tragedias que los modernos llaman urbanas, también originales españolas, y la tercera de comedias originales españolas. Supone Checa que el autor del prólogo de esta obra, anónimo, es del propio censor, ya que todas las opiniones y quejas que expresa son las mismas que las escritas en su plan de reforma y en sus *Instituciones*. (J. Checa Beltrán, “Ideas poéticas de Santos Díez González. La tragedia urbana”, p. 424).

no han inventado”¹⁰³. Alude al abate Juan Andrés, que la defiende alegando que el valor de una poesía no debe medirse por su mayor o menor facilidad, sino por la instrucción y placer que produce¹⁰⁴. Santos la define así:

“Imitación de una sola acción, entera, verisímil, urbana y particular, que excitando en el alma la lástima de los males ajenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente en alguna verdad importante”.¹⁰⁵

Por la voz “urbana”, explica, se entienden aquellas acciones que no nos dan una idea vulgar y baja de las personas, o que son más frecuentes entre caballeros particulares, como un duelo; y las acciones que pasan entre los militares, aunque sean soldados rasos. Las desgracias del protagonista no deben ser originadas por una malignidad natural, pues esto es impropio de las personas urbanas, sino por un error, falsa acusación, o fragilidad del hombre, por eso al final siempre lograrán una suerte dichosa. Los protagonistas deberán ser caballeros distinguidos por su honrado nacimiento o por su virtud. Su caída ha de ser digna de lástima y se debe desear con ansia un fin feliz. La fábula ha de tener una dicción pura y sublime. Su finalidad es la de infundir en el ánimo un dulce placer e instruirlo en una buena moralidad. El preceptista ennoblece este nuevo género acercándolo a la tragedia, mientras que otros lo califican de comedia seria.¹⁰⁶

¹⁰³ S. Díez González, *Instituciones Poéticas*, p. 111.

¹⁰⁴ “Yo no veo [...] por qué se ha de despreciar una composición teatral, que baxo cualquier nombre que se le quiera poner, sabe muy bien herir el corazón con vivísimos afectos, e inspirar una útil moralidad, y que logra cumplidamente el fin deseado del Teatro de deleitar e instruir [...] No se escriben, dicen los contrarios, Comedias Lastimosas o Tragedias urbanas, sino porque son más fáciles, y la facilidad misma las degrada... ¿Y por qué se ha de llamar fácil un Drama que requiere en el poeta un gran fondo de ingenio, de filosofía y de sensibilidad, para expresar con delicadeza las pasiones y los afectos, las virtudes y los vicios, sin caer en lo romancesco, y en lo afectado?” (J. Andrés y Morell, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, IV, p. 356).

¹⁰⁵ S. Díez González, *Instituciones Poéticas*, p. 113.

¹⁰⁶ El preceptista Losada la denomina comedia seria o patética: “En esta ocupan las pasiones y su pintura todo el lugar que en la precedente tiene el ridículo. [...] Su objeto es presentar situaciones interesantes y que pintadas con toda expresión exciten las lágrimas; v. gr. Un padre desgraciado, un hombre reducido a miseria, o un virtuoso perseguido, o la situación a que puede conducir una acción buena o mala. Deben ser muy bien pintadas las situaciones y los caracteres para mover los afectos de lástima, y tener dudosos los espectadores, aunque con algún recelo de futura prosperidad.” (J. C. Losada, *Elementos de poética*, p. 106). Juan Andrés la denomina comedia lastimosa y Enciso Castrillón, comedia sentimental. Jovellanos dedica unas

Con posterioridad, Sánchez Barbero hace referencia en su poética a las tragedias urbanas, de las que dice que su acción no es tan elevada como en las heroicas y pasa entre personas no tan visibles, pero con los mismos efectos, y las prefiere porque tienen una relación más inmediata con toda la masa de la sociedad. Mata y Araujo propone temas, “*un error, una pasión violenta, la virtud expuesta a mil peligros, un desafío*”.¹⁰⁷

En cuanto a la tragicomedia, el censor la rechaza de lleno y alega que la materia o acción de toda poesía dramática es indivisible, y no puede haber más que un protagonista, o trágico o cómico¹⁰⁸. Dentro de estos “*sueños vanos*” o “*delirios de enfermo*” incluye las comedias historiales y de teatro.

En el siguiente capítulo nos habla de la comedia. En su evolución, primero se criticaba directamente a las personas. Una vez expurgada de su primitiva mordacidad pasó a los escenarios para ser más útil y deleitable. Opina que deben excluirse las acciones maravillosas o capaces de excitar vehementes afectos, lo obscuro y pecaminoso. Nos ofrece un interesante y largo repertorio de caracteres propios para este género:

“La charlatanería de los falsos Eruditos, los enredos de un Tunante, las intrigas de un Pretendiente, las Modas, los Petimetres, los Tramposos, los Estafadores, los Mentirosos, los falsos Alquimistas, los Baladrones, los Projectistas míseros, los Viajeros habladores, los malos Poetas, los Viejos impertinentes, las Damas melindrosas, los falsos Duendes, la casa de las Brujas, los Saludadores, los Zaoríes, el Soldados fanfarrón, los Curanderos, las Viejas andorreras, las falsas

pocas líneas a la comedia tierna o drama sentimental poniendo su obra como modelo. Dice así el editor: “*Es extraño que Jovellanos proponga su misma obra como modelo; pero es de advertir que él consideraba como hijos suyos a los alumnos del Real Instituto Asturiano, a quienes dedicaba sus lecciones de Poética; así es que, más bien que un rasgo de vanidad, parece ser hijo de la candorosa sencillez con que a veces hablaba.*” (M. G. de Jovellanos, Lecciones de Retórica y Poética, p. 268). Aun así hay que hacer la distinción entre una fórmula que remite al teatro neoclásico y cuida con rigor las unidades, la moralidad y el estilo, y otra fórmula designada normalmente como comedia o drama sentimental y lacrimoso que se inscribe dentro de la estética popular. Véase E. Palacios Fernández, *El teatro popular español del siglo XVIII*, p. 49.

¹⁰⁷ L. de Mata y Araujo, *Elementos de retórica y poética*, p. 183.

¹⁰⁸ Masdeu sí lo acepta, y opina que no hay que hacer caso de los “*presumidos sabios, que al oír este nombre tuercen el rostro, como si se tratara de un poema de invención moderna, introducido abusivamente por los españoles.*” Afirma que no es cosa mala ni que deba reprenderse porque “*no se opone por cierto a las leyes de la verosimilitud, antes bien se conforma mucho con la naturaleza del teatro el representar semejantes cosas sobre las tablas, como realmente suceden en la vida humana.*” (J. F. Masdeu, *Arte poética fácil*, p. 190). También la admite Arrieta. En su opinión la tragicomedia “*ha hecho muy buen efecto en el teatro y ha sido adoptada con feliz éxito en todos los teatros cultos de Europa. En fin se ha dado una prodigiosa y muy varia extensión a este género de Poesía, con lo qual se la ha hecho más interesante, más moral y más útil.*” (C. Batteux, *Principios filosóficos de la Literatura*, VII, p. 68).

Beatas, las Gazmoñas, el Tutor avariento, el Viejo enamorado, el Ayo hipócrita, el Rico mentecato, el Garrumino, la Muchacha bolera, el Maestro de cantar, la Dama boba, el Agente atolondrado, el Ceremonioso, el Pedante, la Dama etiquetera, el Caballero hinchado, el Antiquario, el Papelista, el Pegote, el Filósofo impostor, la Viuda posadera, el Memorialista, la Vieja prendera, el Bufón, el Genealogista, el Señorito mimado, la Poltronería, y otros defectos semejantes y sujetos de carácter igualmente ridículo”.¹⁰⁹

No deja de señalar aquellos que no deben aparecer, como las personas de carácter indigno, perverso u obsceno, los locos por enfermedad, los inocentes o infelices por sus persecuciones, o por su pobreza inculpable. En cuanto a la forma de la comedia, dice que el ridículo debe nacer de los pensamientos, situación y costumbres de las personas, más que de las palabras y dichos graciosos, que nunca deberán ser bajos ni groseros, ni ofensivos a los oídos cristianos. El estilo ha de ser familiar y humilde pero sin arrastrarse por los suelos, las sentencias más acomodadas al estilo son los refranes y adagios, y nunca se debe permitir una locución afectada, sutil o de mucho estudio.

Santos conviene al final del tratado en que, a pesar de una necesaria educación y de unos conocimientos de los preceptos para escribir, las leyes no son invariables, siempre que la razón y el juicio las pueda mejorar. Aun así, advierte Checa Beltrán que su flexibilidad no puede permitirnos calificarlo como un adelantado del Romanticismo.

Las reflexivas preceptivas que hemos estudiado en estas páginas alternaron en su época con las poéticas satíricas, generalmente en verso. En 1742 y bajo el seudónimo de Jorge Pitillas, José Gerardo de Hervás publicó su *Sátira primera contra los malos*

¹⁰⁹ S. Díez González, *Instituciones Poéticas*, pp. 130-131. Años después, en febrero de 1799, el prolífico escritor y periodista José Mor de Fuentes exponía en el *Semanario de Zaragoza* un manantial inagotable de las costumbres que podrían formar parte de la comedia perfecta: “¿no estamos, en efecto, a cada momento encontrándonos con una necia que se fincha y endiosa con las lisonjas que escucha? ¿con una presumida, que carga con los desprecios que intenta repartir a todo el mundo? ¿con un fantasmón que se humilla y abate en los estrados, para erguirse y ufanarse en los zaquizamies; con una fachenda que se anima todo el día para no hacer nada? ¿con un menguado que, por preciarse de matador, disipa todo su caudal con mujeres que luego lo desechan? ¿con un fatuo, que por imitar una nación o un particular, destruye su salud con vicios ajenos de su temperamento? ¿con un mentecato, que por singularizarse desprecia cuanto mira? ¿con un poetaastro, que apesta todas las concurrencias con sus insulseces y delirios? ¿con un violento, que da su voto en todas materias, habla de todas las ciencias con sólo haber visto las portadas de dos o tres Autores? ¿con un... mas para qué alargar esta enumeración, si basta tender la vista por la sociedad, para descubrir una infinidad de objetos teatrales?” (Cito por Ildelfonso Manuel Gil, “Polémica sobre teatro”, *Archivo de Filología Aragonesa* (Zaragoza), IV (1952), p. 115).

escritores de este siglo, en cien tercetos y siguiendo muy de cerca a Boileau. Reaccionó contra el uso de fórmulas envejecidas y los excesos de imaginación de la literatura del primer tercio del XVIII. Cadalso presentó en 1772 *Los eruditos a la violeta*, donde critica la improvisación y la falta de erudición, también en tono satírico. Moratín contribuyó a esta crítica burlesca con *La lección poética* y *La derrota de los pedantes*. En la primera¹¹⁰, que le valió el segundo premio de la Academia en 1782, habla de la lírica, la épica y la dramática. Critica los excesos de la imaginación y pone como requisito indispensable de cualquier fábula el de la veracidad. Mantiene siempre una rígida postura, fruto de la inflexibilidad de sus principios literarios. En *La derrota de los pedantes* Apolo, personificación de Moratín, contesta a una turba de copleros y charlatanes pedantes, proclamando el reino de la razón, ya que ella sola “os enseñará que no es dado a la más fecunda fantasía hacer nada perfecto si las reglas, las abominadas reglas, no la señalan los debidos límites, y que igualmente yerran [...] cuando falta en ellos la invención, el talento peculiar de cada género y aquel fuego celestial que debe animarlas”¹¹¹. Esta corriente satírico-preceptiva típicamente dieciochesca culminó con las *Exequias de la lengua castellana* de Forner, una crítica literaria expresada con la estratagema del viaje al Parnaso. Están consideradas por varios autores como el documento más importante e inteligente de la crítica literaria dieciochesca. José Jurado define: “Las Exequias son un nutrido conjunto de reflexiones críticas, estéticas y didácticas, entreveradas con una entretenida narración, relativas a un amplio campo de la elaboración intelectual hispánica”¹¹². En boca de Cañizares pone Forner un tratamiento sistemático del teatro. Sostiene la prioridad del arte dramático por servir para instruir y mejorar a los hombres con los halagos de la imitación. Siguiendo la inspiración clasicista, afirma que su finalidad es enseñar y corregir deleitando. Por este motivo reprueba el teatro presente por la falta de moralidad, aunque reconoce la habilidad y el arte del teatro nacional. Ataca las comedias de

¹¹⁰ L. Fernández de Moratín, *Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782.

¹¹¹ L. Fernández de Moratín, *La derrota de los pedantes*, Madrid, Benito Cano, 1789; ed. de J. Dowling, Barcelona, 1973, p. 103.

¹¹² Juan Pablo Forner, *Exequias de la lengua castellana*, ed. crítica de José Jurado, Madrid, CSIC, 2000, p. 39.

costumbres y las heroicas porque en ellas no se encuentra nada de lo que resulta fundamental en el arte: caracteres, costumbres, propiedad, verosimilitud y moral.¹¹³

Para finalizar y dejar completado el estudio de las poéticas en el siglo XIX hemos leído todas las poéticas que se escribieron hasta mitad de siglo¹¹⁴. En ninguna de ellas hemos encontrado cambios sustanciales con lo que hemos visto hasta ahora, y prácticamente se puede decir que no aportan nada nuevo a las poéticas clasicistas. En ninguna, podemos constatar, se hace mención a los géneros nacidos durante la Guerra de la Independencia, que ni aparecen nombrados. Ni siquiera Enciso Castrillón, autor de teatro patriótico, en su obra *Principios de literatura*, en la que realiza una clasificación de piezas teatrales, cita este tipo de composiciones y sí recoge dramas que habían sido prohibidos en el siglo anterior y ya no se representaban en los teatros¹¹⁵. Sólo Pablo Alonso de la Avencilla en su *Poética trágica* afirma que los teatros despiertan y ponen en rápido movimiento la ternura, el amor, el patriotismo, y acaba aconsejando que si “*se quieren corregir las costumbres, dése impulso a las representaciones y espectáculos teatrales: se quiere animar*

¹¹³ A pesar de su redacción en 1785 no fueron publicadas hasta 1844. Para mayor información, G. C. Rossi, “La teórica del teatro en Juan Pablo Forner”, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 122-136.

¹¹⁴ *Tratado de retórica y poética para uso de las Escuelas Pías de Valencia*, Valencia, Benito Monfort, 1825; José Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Real, 1826, 2 vols.; Francisco Martínez de la Rosa, *Poética, Anotaciones y Apéndices*, en *Obras literarias*, París, J. Didot, 1827, 2 vols.; *Poética*, Palma, Villalonga, 1831; *Poética, con anotaciones*, Palma, Imprenta de Pedro José Gelabert, 1843, 2ª ed.; D. M. C. y C. P., *Curso elemental de Poesía*, Barcelona, Imprenta José Torner, 1828; J. Herrera Dávila y D. A. Alvear, *Retórica y Poética*, en *Colección de tratados breves y metódicos de Ciencias, Literatura y Artes*, Sevilla, Imprenta de Don Mariano Caro, 1828; M. N. Pérez del Camino, *Poética y Sátiras*, Burdeos, 1829; Antonio González y García, *Definiciones de Retórica y breve tratado de Poética*, Madrid, Imprenta de Núñez, 1831; Joaquín Bastús, *Tratado de declamación o arte dramático*, Barcelona, Herederos de D. A. Roca, 1833; Pablo Alonso de la Avencilla, *Poética trágica*, Madrid, Imprenta que fue de Bueno, 1834; Manuel Crespo y Peñalver, *Nociones de Retórica y Poética necesarias para completar el estudio de la Gramática, acomodadas a la capacidad de los Niños que se dedican a él*, Madrid, Ibarra, 1834; Rafael José de Crespo, *Poética*, Valencia, Benito Monfort, 1839; *Prontuario de Retórica y Poética, extractado de los mejores autores nacionales y extranjeros, por un antiguo profesor de estos ramos*, Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1839; A. Gil y Zárate, *Manual de Literatura o Arte de hablar y escribir en prosa y verso*; Pedro Felipe Monlau y Roca, *Elementos de Literatura, o arte de componer en prosa y verso. Para uso de las Universidades e Institutos*, Barcelona, Imprenta y Librería de Pablo Riera, 1842; M. M., *Manual de Retórica y Poética*, Barcelona, Imprenta de Pons y Cía., 1850; P. F. Monlau y Roca, *Elementos de Literatura o Tratado de Retórica y Poética para uso de los Institutos y Colegios de Segunda Enseñanza*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1856; Luis Sergio Sánchez, *Programa de Retórica y Poética para los alumnos del segundo período de 2ª enseñanza*, Cáceres, Imprenta de Concha y Cía., 1856; Claudio Polo y Astudillo, *Retórica y Poética o Literatura preceptiva y resumen Histórico de la Literatura española*, Oviedo, V. Bred, 1877, (4ª ed. aumentada).

¹¹⁵ F. Enciso Castrillón, *Principios de literatura*.

el entusiasmo y que corra el pueblo a la muerte, que resuenen en el teatro los gritos de la alarma”.¹¹⁶

Gloria Rokiski, por su parte, estudia las poéticas y retóricas en verso de la primera mitad de siglo XIX. En todas ellas existen unas características comunes y es que, a pesar de su originalidad, realizan continuas referencias a los autores clásicos, insisten en la necesidad de atenerse a las normas que éstos preconizan, y casi todas ellas estaban destinadas a la enseñanza en las escuelas. Opina la investigadora que no deja de ser curioso esa insistencia en la normativa clásica en plena época romántica.¹¹⁷

Los libros más leídos después de la Guerra de la Independencia fueron las obras de Blair, Sánchez, Hermosilla y Martínez de la Rosa, junto a las colecciones de Quintana, Capmany, Silvela y Böhl de Faber. Pero más que en las escuelas y universidades fueron leídas en los gabinetes de los jóvenes que se interesaban por las cuestiones literarias porque, a pesar de todo *“la enseñanza metódica y bien entendida del idioma nacional y de su literatura, era cosa enteramente desconocida en nuestras mejores escuelas”*.¹¹⁸

4. 5. Otros ensayos de teatro

Encontramos muchos textos en el siglo XVIII que, sin estar dedicados exclusivamente a la preceptiva, aportan muchas ideas con respecto a las reglas del drama. Generalmente estos escritos nos deparan reflexiones teóricas más libres de prejuicios y más novedosas que lo visto hasta ahora en las poéticas. Son generalmente ensayos basados en la práctica teatral que no tienen un soporte teórico como el de los preceptistas neoclásicos, pero que tienen en cuenta importantes elementos que para aquellos era secundario: la música, el aparato teatral, etc.

Erauso y Zabaleta, en el discurso que escribió en defensa del teatro español, se muestra defensor absoluto de la libertad creativa. Realiza un análisis de las unidades y las rechaza por ser rémora, escollo y pantano del ingenio, pues *“son el espantable coco de los que viven ligados, todavía, a los primero preceptos; y toda la dificultad de los que modernamente escriben o han querido escribir afectando sus inútiles estrecheces”* y *“si la*

¹¹⁶ P. Alonso de la Avecilla, *Poética trágica*, pp. 124-125.

¹¹⁷ G. Rokiski Lázaro, “Poéticas y retóricas en verso en la primera mitad del siglo XIX”, p. 598.

¹¹⁸ A. Gil y Zárate, *De la Instrucción Pública en España*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1855, III, pp. 41-42.

*naturaleza no puso tassa, límite ni término invariable a las acciones, a los tiempos ni a los lugares; ¿por qué regla podrá ser lícita la imposición de leyes tan pesadas a sus imitaciones?”*¹¹⁹ Más adelante continúa su crítica diciendo que este precepto es embarazoso e inútil pues con él se hace imposible la representación cabal de muchos casos que ni en su verdad ni en su ficción se sujetaron a las unidades. De esta forma, no se puede hablar de reglas sino de prisiones sujetas sólo al capricho de los que las tuvieron por una gran cosa. En cuanto a la verosimilitud sólo exige que la fábula tenga una apariencia de lo verdadero. Además no concibe la comedia como escuela para el pueblo, sino como un espectáculo para el público culto.

Nicolás Fernández de Moratín a lo largo de toda su obra ejerció de defensor del buen gusto literario, basado en la imitación de la naturaleza y de los modelos loables. Clarificó los alcances del Neoclasicismo en el ámbito teatral y sus obras influyeron y guiaron a otros autores como Iriarte y Cadalso. Para Nicolás lo fundamental es el cumplimiento de las reglas, por eso repite continuamente en su obra *Desengaños al teatro español*¹²⁰ las palabras claves de la poética aristotélica: imitación, verosimilitud y claridad, y opina que todo lo que se aparta de lo natural es un desatino, ya que el estagirita no inventó ni fomentó las reglas, sino que éstas surgieron de la misma naturaleza y él no hizo más que observarlas y recogerlas. En el *Desengaño III* señala que la ilusión es el alma del teatro y que el drama no refiere nunca los sucesos como pasados, sino que los pone en acción como presentes para que el auditorio crea que es verdad lo que está oyendo. Por esto, argumenta Moratín, es indispensable que no se representen cosas imposibles de suceder, porque al percibir el engaño se echa a perder la pieza.

Del mismo año es la tragedia *Jahel*, de López de Sedano, precedida por un prefacio donde defiende el buen gusto neoclásico y las tres unidades. Eligió para escribirla el verso libre y se defiende alegando que es el más proporcionado y el más natural para la imitación

¹¹⁹ Tomás de Erauso y Zabaleta [Ignacio de Loyola Oyanguren, Marqués de la Olmeda], *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas y a favor de sus más famosos escritores el Doctor Fray Lope de Vega Carpio y Don Pedro Calderón de la Barca, escrito por un ingenio de esta corte*, Madrid, Imprenta de J. de Zúñiga, 1750, pp. 212 y 225.

¹²⁰ Nicolás Fernández de Moratín, *Desengaños al Teatro español, respuesta al Romance liso y llano, y defensa del Pensador*, Madrid, 1763; *La Petrimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, ed. de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Castalia- Comunidad, 1996.

del lenguaje común de los grandes personajes, y que él solo puede explicar con libertad la fuerza de las pasiones.¹²¹

El periodista alcañizano Francisco Mariano Nipho escribió un texto titulado *La Nación Española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces en defensa de las comedias*¹²². Habla de las tres unidades y estima que éstas han sido mal entendidas por la crítica y que no se comprenden en las reglas esenciales del teatro; por ello se puede excusar el observarlas y sacrificarlas al gusto. Afirma en segundo lugar, que las más bellas piezas de antiguos y modernos nunca han igualado a las hermosas comedias del teatro español; del mismo modo opina que los franceses y otras naciones deben al ingenio cómico de España abundantes y preciosas riquezas. Alega que para hallar las reglas del teatro es necesario subir hasta los primeros orígenes de lo bello y manifestar claramente las cosas con que la vista puede agradar a los hombres, por lo que expone sus ideas en un breve ensayo de lo bello. A continuación redacta prácticamente una poética, explicando de qué partes se compone un poema, cómo debe ser la locución, la diferencia entre verdad y verosimilitud, la preferencia de ésta segunda, etc. Llega a la conclusión de que es el genio del poeta el que debe saber cuándo es conveniente observar todo el cúmulo de reglas para establecer la verosimilitud. Opina que las poéticas de Aristóteles y de Horacio no son tanto un medio para hacer buenas obras cuanto una instrucción para no hacerlas malas, y así acepta la necesidad e importancia de las reglas para no exponerse a confundir las cosas e imitar irregularidades y extravagancias. Para nuestro periodista lo importante es la unidad de interés, defendida ante todos aquellos que cifran la belleza o corrupción de una obra dramática en la regla de las tres unidades. Para alcanzarla la acción ha de ser simple, las circunstancias de tiempo y lugar no son ni esenciales ni importantes, y el genio del poeta puede sacrificarlas cuando le parezca conveniente siempre que se mantenga exacta la verosimilitud.

¹²¹ J. J. López de Sedano, *Jahel*, pp. 135-136. Comenta Checa que en la actitud de ciertos autores que defienden el verso libre no podemos ver un precedente directo de la libertad romántica, sino más bien un signo de rebelión contra los dogmas neoclásicos más asfixiantes, actitud compatible con el Neoclasicismo. (J. Checa Beltrán, “El debate literario español en el prólogo del Romanticismo (1782-1807)”, p. 403).

¹²² F. M. Nipho y Cagigal, *La Nación Española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, Madrid, s.n., 1764. Es posible que se limitase a publicar solamente el texto y que no fuera obra suya, como sugiere John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University, 1959, p. 203.

De la tragedia opina que es difícil que se introduzca entre los españoles, ya que todos van al teatro para reír. La tragedia, expone “*debe hacer amable a la virtud y acostumar a los hombres a empeñarse y tomar partido en su favor; dar flexibilidad al corazón, proponerles grandes ejemplos de paciencia, constancia y animosidad en los trabajos, y con estos socorros fortalecer y elevar sus pensamientos.*” En la comedia debemos ver los defectos y vicios de nuestros semejantes (siempre que no sean de aquellos que nos piden lástima y compasión), con el propósito de corregir los males de la humanidad “*al modo que se emplean las puntas del diamante para pulir al diamante mismo*”.¹²³

Tomás de Iriarte, además de autor de obras teatrales originales y de traducciones francesas, cuenta con un escrito teórico sobre dramática dentro de su obra *Los literatos en Cuaresma*, una sátira ingeniosa que dio a la luz en 1773 con el seudónimo de Don Amador de Vera y Santa Clara¹²⁴. En ella advierte que la práctica severa de las unidades no es suficiente para que una obra sea buena, y para que agrade al público debe ser capaz de tener suspensos y conmovidos a los oyentes, que es lo que él llama interés, y más propiamente empeño¹²⁵. El ficticio literato Don Silverio, encargado de disfrazarse de Cervantes y dar un discurso sobre los defectos del teatro de la época, considera delicado y explosivo el terreno de la crítica teatral. Expresa una categórica defensa de las unidades, que no han sido inventadas, dice, sino descubiertas, por lo que son naturales. Pero por encima de todo defiende el arte y afirma que se necesita también el artificio en la trama, la verosimilitud, la naturalidad en el pensamiento, variedad en el diálogo y pureza de estilo. Se avergüenza el conferenciante de que entre los españoles todavía se esté disputando sobre las unidades teatrales cuando otras naciones ya están estudiando modos de adelantar el arte cómico, y procurando reducir a preceptos fijos todo lo que es arte y no invención. Dice que ya es hora de que las reconociésemos como justas e indispensables restituyéndolas a su antiguo vigor y lustre, aunque augura que todavía van a tener que pasar muchos años para que el vulgo se desimpresione de que aquellas leyes no fueron inventadas. Pone un gracioso ejemplo para

¹²³ F. M. Nipho, *La Nación Española defendida*, ed. de Royo Latorre, pp. 215 y 221.

¹²⁴ Tomás de Iriarte, *Los literatos en cuaresma*, Madrid, Imprenta de la Gazeta, 1773.

¹²⁵ Giuseppe Carlo Rossi afirma que esta “*vehemencia de los afectos*” y el “*tener suspensos y conmovidos a los oyentes*” con que define Iriarte el empeño “*son signos indudables que anuncian el espíritu y los impulsos del alma romántica.*” (G. C. Rossi, “La teórica del teatro en Tomás de Iriarte”, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, p. 115).

reconvenir a la gente que confunde comedia con novela, y es el hecho de querer representar en la primera la vida del famoso Jacobsen Drahenberg, que murió a la edad de 146 años.

En el período de 1784 a 1788 el *Memorial Literario* insertó entre sus páginas una serie de artículos cuyo fin era el logro de la reforma teatral educando al público en una correcta formación del gusto, por lo que dieron a conocer al lector las normas del arte dramático clásico¹²⁶. Estas reflexiones postulaban el mantenimiento del ideal grecolatino, pero admitían al mismo tiempo la evolución artística. En cuanto a la imitación, igual que otras poéticas del período de entre siglos no desestimaban la vinculación de la obra con las circunstancias históricas presentes. En cuanto a los géneros, aprobaban la ópera y las tonadillas debido al poder de la música sobre el espectador, pero rechazaban abiertamente las comedias militares, de magia, etc.

El italiano Francesco Milicia escribió en 1771 un tratado sobre teatro que fue muy difundido en España después de su traducción al castellano en 1789¹²⁷. El recreo y la utilidad son los objetivos del arte dramático, expone el autor, por lo que destaca en el drama los rasgos de naturalidad y variedad, y la necesidad de evitar la monotonía de los personajes para que no se pierda interés. Defiende las tres unidades y una acción extraordinariamente maravillosa en la misma cosa que se hace o en los medios que se ponen para hacerla. Define la tragedia como imitación de la vida de los héroes y aconsejaba que los argumentos sean sabidos pero distantes o antiguos, y que no se presenten muertes ni se derrame sangre. Para la comedia propone tres divisiones: de situación, patética y de carácter, que pueden ser tratadas de tres modos diferentes: cómico noble, cómico ciudadano y cómico plebeyo, según de quien imite las costumbres. También trata de la ópera, a la que define como el dechado de los espectáculos, el *non plus ultra* del recreo y la utilidad.

De 1789 es el importantísimo tratado de estética de Esteban de Artega. El jesuita dedica a la imitación la mayor parte de su esta obra. Explica que imitar es representar los objetos del universo con un determinado instrumento, el verso en la poesía, a fin de excitar el ánimo de quien lo observa por medio del deleite, por lo que la imitación bien ejecutada

¹²⁶ Para conocer los títulos de los artículos y fechas de publicación, así como mayor información sobre esta poética, véase M. J. Rodríguez Sánchez de León, “Una poética dramática en las páginas del *Memorial Literario* (1784-1788)”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, Madrid, CSIC-Facultad de Ciencias de la Información, 1991, pp. 435-443.

¹²⁷ Francesco Milicia, *El teatro*, obra escrita en italiana, y traducida al español por D. J. F. O., Madrid, Imprenta Real, 1789.

debe aumentar el placer en los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles. Propone una definición de imitación que determina su teoría: “*es el arte de dar los grados posibles de semejanza con el original al instrumento que escogen, sin ocultar ni disimular su naturaleza*”¹²⁸. Arteaga critica la opinión de Luzán de que la regla de perfeccionar la naturaleza sólo debe observarse en la imitación de las acciones humanas, cuya bondad o malicia pende de nuestro libre albedrío, pero no en las demás cosas del mundo intelectual o material, que no está en manos del artífice el mejorarlas o empeorarlas, debiéndolas representar como son en sí, porque ya el autor de la naturaleza las hizo como deben ser. Esto le parece falso al jesuita por estar fundado en un principio opuesto a la experiencia, y es que las cosas materiales o intelectuales tienen la perfección que deben o pueden tener en la naturaleza. Si esto fuese cierto, dice, todas las producciones físicas serían iguales, pero como no es así, la regla de mejorar la naturaleza debe extenderse a las cosas físicas lo mismo que a las morales. También hace referencia a los grados de imitación: el inferior es aquel que imitando la naturaleza no llega a expresarla como es; el segundo es el que la copia tal cual es; el tercero el que recoge las propiedades de varios objetos para unirlos en uno solo; y el cuarto el que perfecciona su original dándole atributos ficticios.

Pedro Estala, en 1792 y siendo sustituto de la Cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios, leyó durante el curso académico 1792-1793 su “Discurso sobre la tragedia antigua y moderna” y otro sobre “La comedia antigua y moderna”, que más tarde se publicaron como prólogo para las traducciones que él mismo realizó de dos obras griegas: *Edipo tirano* de Sófocles, y *Pluto* de Aristófanes. El bibliotecario don Miguel de Manuel envió la primera de éstas a Campomanes con una carta que solicitaba su apoyo para que no desapareciese la cátedra ya mencionada. El estudioso José Simón Díez copió íntegramente la carta de respuesta de Campomanes en la que éste expuso sus propios juicios acerca de la tragedia, los escritores dramáticos y las reglas artísticas¹²⁹. Es muy interesante el discurso

¹²⁸ E. de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Cito por la edición de A. Izquierdo Sánchez, p. 165. Para más datos, E. M. Kahiluoto Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga: orígenes, significado y actualidad*, Madrid, Gredos, 1971.

¹²⁹ J. Simón Díez: “Los Reales Estudios de San Isidro: nuevas noticias”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IX (1973), pp. 326-327. Véase también el capítulo que dedica la estudiosa María Elena Arenas Cruz a Estala en su labor de bibliotecario de los Reales Estudios: *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 87-101.

que Estala escribió como introducción de *Pluto*¹³⁰. Comienza hablando de la rudeza de los griegos y de cómo se fue perfeccionando el arte al darse cuenta de que éste podía contribuir mucho a la instrucción de los hombres. Sin embargo, no cree ni que la comedia engendre vicio ni que mejore las costumbres, simplemente divierte y puede ser de alguna utilidad como la de aprender máximas morales, deberes y derechos del hombre. Afirma la condición de espectáculo y ficción al tiempo que su dimensión literaria, por lo que se trata, dice, de una convención escénica. Sus antecesores y adversarios, como Moratín, defendían la función pedagógica de la función dramática; sin embargo, para el humanista manchego es, ante todo, placer y entretenimiento.

Elogia la comedia porque llegó a ser uno de los objetos más importantes de la política de Atenas, ya que fue utilizada para criticar a los demagogos, con el fin de que los que pudiesen abusar de sus empleos tuviesen un freno poderoso que los impidiera adquirir una autoridad funesta a la República. Sobre la ficción dramática reacciona Estala contra la “*insensata y quimérica*” ilusión teatral y los que la defienden. Señala Checa a Metastasio como fuente de esta idea, ya que en su opinión se usaba este término como mera figura retórica¹³¹. Considera, siguiendo a Aristóteles, que el origen del arte está en la tendencia natural del hombre a la imitación, pues ésta es causa de placer, y a la vez contribuye a la educación. Como hemos visto, la idea más generalizada por los tratadistas era la de que el espectador debía identificarse con lo representado y no distinguir entre lo ficcional y lo real. Esto se conseguía solamente con una fiel imitación de la realidad observando de forma impecable la regla de las tres unidades. Estala, al igual que hizo Erauso y Zabaleta, entre otros, rechaza el concepto de ilusión en el marco teatral y opina que además de que el espectador no se enajena y considera verdaderas las acciones representadas, si así sucediera, el teatro “*no sería una diversión sino un tormento.*” Y ante las objeciones que le pudiesen poner porque el espectador derrama lágrimas ante las tragedias bien representadas, se defiende alegando que este enternecimiento no proviene de la ilusión dramática sino de nuestra sensibilidad, y que por eso experimentamos en el teatro una complacencia justa, porque nos reconocemos como hombres sensibles.

¹³⁰ Pedro Estala, “Estudio preliminar” [sobre la comedia], a Aristófanes: *El Pluto*, comedia de Aristófanes traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna, Madrid, Sancha, 1794.

¹³¹ J. Checa Beltrán, “La teoría de la tragedia en Estala”, en J. M. Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, p. 257.

Se muestra muy novedoso este humanista al exponer su idea de que el teatro no es más que una convención, una representación imaginaria sujeta a unas reglas que suponen un pacto con el espectador. Y esta consideración le sirve al crítico extremeño para no juzgar como inverosímiles los siguientes elementos que forman parte del teatro: el verso, la danza, el canto y la música, que lejos de destruir la verosimilitud contribuyen prodigiosamente a exaltar los más vehementes efectos. En cuanto a las tres unidades, juzga la poética aristotélica como descriptiva, no preceptiva. No pudo prescribir unas reglas, alega, cuando veía que todas las tragedias de donde derivaba sus máximas poéticas no se sujetaban a este rigor. Defiende que el incumplimiento de las unidades no basta para hacer malo un buen drama, y lo mismo al contrario. Piensa que la única esencial es la de acción y recomienda quebrantar las demás cuando su respeto atente contra la verosimilitud. Igualmente opina que a pesar de que muchos autores barrocos transgredieron las reglas recompensaron este defecto con la belleza y variedad de la invención, con el interés, la nobleza, la gracia y viveza del diálogo. El verso lo defiende por encima de la prosa porque el oyente experimenta mayor placer.

Señala Álvarez Barrientos que Estala lleva a cabo una revolución de la preceptiva teatral pues tiene presente en sus reflexiones la realidad de la representación, el estado real de los teatros y la forma en que se verificaba el hecho teatral¹³². Checa opina que el mérito de Estala es la introducción de una nueva perspectiva historicista en la teoría literaria de entonces, ya que su discurso rompe con las habituales líneas de discusión y propone el análisis de asuntos que entonces se debatían en Europa y que constituían el inicio de una nueva teoría literaria.¹³³

Juan Francisco Plano, en su interesantísimo *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro* publicado en 1798, opinaba que el poeta puede instruir a los hombres con dos tipos de dramas, de costumbres o de pasiones, y que los vicios detestables no son los más apropiados para el teatro ya que todos conocen su deformidad y prevén fácilmente sus resultados. Son materia excelente para el teatro aquellas debilidades que la humanidad padece y sin embargo la ley no se interesa en ellas directamente, “*un hablador, un pedante literario, una muger orgullosa, un hipócrita, un estafador disimulado, un zeloso*

¹³² J. Álvarez Barrientos, “La teoría dramática en la España del siglo XVIII”, pp. 63-64.

¹³³ J. Checa Beltrán, “La teoría de la tragedia en Estala”, p. 265.

impertinente, un jugador que convierte en oficio y tráfico la diversión, un poderoso inconstante, una joven mimada, un marido indolente, una madre confiada, y otros innumerables caracteres que están continuamente produciendo la combinación de temperamentos, intereses y costumbres”.¹³⁴

El drama de costumbres lo subdivide en satírico y serio. Al primero pertenece el ridículo, y lo cómico reside en las extravagancias de la vida humana. Para instruir con este tipo de drama, advierte, el poeta requiere mucha finura y destreza, un gran fondo de moralidad y mucho arte en manejarla. En el drama serio priman la delicadeza y el tino, se deben reproducir ideas no quiméricas de virtud sino practicables, y no se debe cargar de máximas morales, pues los poetas no han de ser predicadores. El drama de pasiones exige un héroe, con firmeza, intrepidez y valor y un gran número de virtudes morales que hagan que su conducta se proponga motivos justos y grandes.

El periodista aragonés José Mor de Fuentes, dice Ricardo del Arco “*abarcaba con laudable pero extraviada ambición ramos de saber diferentes e inconexos: historia, política constitucional, filosofía, agricultura, crítica literaria, novela, poesía épica, poética, comedia, sainete, poesía lírica en varias lenguas*”¹³⁵. No sólo en sus obras teatrales trató Mor del arte dramático. En su novela *Serafina*, autobiográfica en gran parte, escribe sobre el teatro utilizando el recurso epistolar. En la carta número 20 nos habla del teatro Alfonso Torrealegre, el autor de las misivas. Se queja de que en el teatro zaragozano, si lo reconstruyeran, sólo representarían “*comediones de moros y cristianos, o alguna insulsa y abominable llorona de las que se están zurciendo todos los días en Madrid.*” Echa la culpa de esta fatalidad al estilo más *antinatural* de cuantos han podido soñarse en el mundo, pues “*en vez de seguir el verdadero rumbo de la Naturaleza, nos hemos atendido a una ensalada tragicómica que por falta de numen han renovado algunos modernos*”.¹³⁶

En el prefacio a *La mujer varonil* (1800) trata de las reglas dramáticas y de la comedia. Define a ésta como un remedo de lo que pasa en la sociedad; y bajo esta definición, escribe, parece que van comprendidas las lloronas o tragi-comedias, que tanto

¹³⁴ J. F. [López] Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, Segovia, A. Espinosa, 1798, pp. 19-20.

¹³⁵ Ricardo del Arco, “Ideario literario y estético de José Mor de Fuentes”, *Revista de Ideas Estéticas*, V (1947), p. 395.

¹³⁶ José Mor de Fuentes, *Serafina*, Madrid, 1798, ed. de Ildelfonso-Manuel Gil, Zaragoza, Universidad, 1959, p. 50. Para más datos sobre la crítica de Mor véase el artículo de E. Palacios, “La comedia sentimental: Dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, LV (1993), pp. 85-112.

privan actualmente, no sólo en España sino en toda Europa. Pretende mostrar unas reflexiones que hagan ver al lector que este género, aunque viene de antiguo y cita la *Andria* de Terencio, es para el arte “*un nuevo Vandalismo que lo reengolfa en la barbarie de su primer origen.*” Opina Mor que la comedia aventaja a la tragedia y cree que el decantado enternecimiento de las comedias sentimentales no deja rastro alguno en el espíritu, y sólo sirven para aumentar los quebrantos de los hombres sin enseñarles la rectitud¹³⁷. Afirma que de nada valen los preceptos y las unidades si la obra no cumple el más esencial, que es el del interés incesante, “*pero adviértase que es muy fácil interesar por medio de objetos y situaciones lastimosas, que como tengan algún viso de novedad, arrebatarán por la primera vez el aplauso universal; y así se ve que en Francia, como en todas partes, el último lloronista, si puedo expresarme así, desbanca a todos sus antecesores.*”¹³⁸

El 16 de abril de 1800 publicó una carta en el *Diario de Madrid* en la que continuaba su idea de que la comedia se había hecho para reír, por lo que en las suyas no se vería nada de la abominable lloronería. Expresa que nuestros autores no se han hecho cargo de las costumbres actuales y no han acertado a escoger los caracteres más descollantes y verdaderamente cómicos, por lo que ha recargado otros de forma tan desmedida que los han puesto lejos de la esfera de lo natural. Mor, como había hecho en el *Semanario de Zaragoza* con anterioridad, aconseja unos personajes bien teatrales que se encuentran en la misma sociedad. Merecen ridiculizarse, dice, las mujeres metidas a sabias que dan magistralmente voto en materias políticas y científicas, las casadas que no se acuerdan de la escasez de sus haberes y que aman a todo el mundo menos a sus maridos, las madres e hijas que sólo se hallan bien fuera de sus casas holgando y mumurando, la manía que priva entre todas de remedar a las que no son para imitadas. En los hombres, arguye, la cosecha es todavía más

¹³⁷ De muy diferente opinión es el dramaturgo Dionisio Solís, que no cree en la obra social del teatro como educador, por lo que se aparta en este punto de los ilustrados: “*El teatro no puede mudar las opiniones de la multitud; su influencia sobre las costumbres es harto dudosa.*” Por este motivo cree que ya no se debe pensar en transformar a la sociedad por la educación, sino por la sensibilidad, y afirma que el ejemplo teatral es de máximo efecto en este sentido y que la comedia nueva, recién importada, es un poderoso instrumento de mejora de la sociedad. (Dionisio Solís, prólogo a *Misanropía y arrepentimiento*, s.l. s.n., 1802. Cito por J. Campos, *Teatro y sociedad*, p. 124).

¹³⁸ J. Mor de Fuentes, *La mujer varonil. Comedia*, Madrid, Imprenta de Cano, 1800. *Prólogo a “La mujer varonil”, “Loa para el día de San Fernando”, “El egoísta o el mal patriota”, “La fonda de París”*, ed. de Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón, Zaragoza, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1990, p. 44.

importantes: envidias soeces de los que se dicen literatos, fatuidad del poetastro que empozoña las tertulias con sus delirios, los misteriosos que andan secreteando y rebozando sus chistes y ocurrencias, el pobretón que se echa de marquesillo, el ambicioso, proyectista, filósofo a la moda, o el egoísta.¹³⁹

Son muy importantes las fechas de 1801 y 1805 por ser los años de publicación en España de dos importantes traducciones, las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* de Blair y los *Principios filosóficos de la Literatura* de Batteux¹⁴⁰. Señala la investigadora María José Rodríguez que la preceptiva decimonónica revela el proyecto de convertir en socialmente provechosa la enseñanza de los preceptos de retórica y poética y acepta el compromiso de la formación y dirección del juicio crítico de la sociedad. Arrieta y Munárriz elogiaron por este motivo el criterio filosófico elegido por Batteux y Blair y manifestaron su intención de hacerlo triunfar en una nación demasiado acostumbrada a la irreflexión. Justificaron su labor en función de la necesidad social de conocer filosóficamente los principios del buen gusto, puesto que las naciones se perfeccionan y los ciudadanos se educan en cuanto se instaura este estudio. Por este motivo, estas obras se exhibían a principios del siglo XIX como aquellas en donde debía instruirse el gusto crítico de la sociedad.¹⁴¹

Blair habla más específicamente de todo lo relativo al gusto, al que define como la “*facultad de recibir placer de las bellezas de la naturaleza y del arte.*” Después de preguntarse si se ha de considerar como sentido interno o como ejercicio de la razón, expone que, aunque venga a parar en cierta afición natural y de instinto a la belleza, la razón le ayuda en muchas ocasiones y sirve para extender sus facultades. En este sentido es una facultad común en cierto grado a todos los hombres y sus caracteres se reducen a dos:

¹³⁹ *Diario de Madrid*, 16 de abril de 1800, pp. 465-466.

¹⁴⁰ Con respecto a estos libros se han escrito diversos e interesantes artículos que tratan diferentes temas en cuanto su composición, contenido, importancia, etc. Recordamos ahora el de Isidoro Montiel, “José Luis Munárriz, traductor de Hugh Blair”, en *Ossian en España*, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 218-224, Inmaculada Urzainqui, “Batteux español”, en Francisco Lafarga (ed.), *Coloquio “Imágenes de Francia en las letras hispánicas”*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 239-260, y J. Checa Beltrán, “Las traducciones de Batteux y Blair”, en “Teoría literaria”, en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, pp. 485-489.

¹⁴¹ M. J. Rodríguez Sánchez de León, “Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre siglos”*, pp. 227-235 y “La filosofía y el conocimiento teórico de la literatura a fines del siglo XVIII”, en AA. VV., *El mundo hispánico del Siglo de las Luces*, Madrid, UCM, 1996, II, pp. 1145-1146. Con respecto a la consideración de los manuales de preceptiva, véase de la misma autora “Los *Principios de Retórica y Poética* de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la preceptiva de la época”, en AA. VV., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1992, II, pp. 1439-1450.

delicadeza y corrección. Batteux afirma que el genio creador necesita también del juicio del gusto, que no queda satisfecho sino es cuando la naturaleza está bien imitada.

El abate francés divide las artes según el fin que se proponen, y así clasifica a la poesía dentro del grupo cuyo objeto primordial es el placer, junto a la música, la escultura, la pintura y el baile. El fin de la poesía, dice, es agradar, pero moviendo las pasiones, y cita alguna de ellas: el horror al crimen, la vergüenza, el temor, el arrepentimiento, la compasión por los desgraciados, la admiración de los grandes ejemplos que dejan en el corazón el estímulo de la virtud, un amor heroico y legítimo, etc. Más acorde con la utilidad concluye que el arte “*no se ha inventado para fomentar la molicie y la corrupción en los corazones viciados, sino para ser las delicias de las almas virtuosas*”.¹⁴²

Acerca de las reglas Blair comenta que aunque no producen ingenio, pueden dirigirlo y ayudarlo; y que si no aprovechan para producir grandes bellezas sirven a lo menos para evitar errores considerables. Reitera que ninguna regla puede suplir la falta de genio o inspirar a aquel que carezca de él, pero sí puede muchas veces dirigirlo por buen sendero. Defiende la poesía como ciencia ya que tomó los principios y reglas de lo más alto de la filosofía, y lo que es hermoso y agraciado, expone, no es porque así lo haya querido el gusto del poeta, sino porque está arreglado conforme a las reglas. Para Blair, en el teatro moderno que se han introducido los actos ya no son tan necesarias las unidades, y mientras queda interrumpida la representación se puede suponer que pasan unas horas. Aun así, no concede entera libertad a los poetas, ya que “*libertades que ofenden a la fantasía y dan a la obra un ayre romancesco no pueden permitírsele a un escritor dramático que aspire a la corrección*”¹⁴³. Batteux, más estricto, requiere que la acción sea una y que pase enteramente en un mismo día y lugar. Aconseja a los poetas que sean ellos los que eviten estos inconvenientes o tomen el mejor partido para salvarlos, y pone el ejemplo de los antiguos, que desarrollaban toda la acción en una plaza pública a donde llegaba cada uno de los actores. En cuanto a los versos, Batteux dijo que la poesía en prosa no era más que una estampa sin la medida y la armonía; no obstante, su traductor, García de Arrieta, lo desmiente ya que cree que la imitación de la naturaleza puede hacerse sin versificación.

¹⁴² C. Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, p. 131.

¹⁴³ H. Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, p. 230.

Cree el preceptista inglés que la dignidad de la tragedia requiere que en las personas representadas no haya nada que las degrade y envilezca, pues se trata de un valor y una generosidad superior a las almas vulgares. No está de acuerdo Arrieta, que opina que para que una acción sea verdaderamente trágica lo que se necesita es que mueva cuanto es capaz de mover, y para esto son igual de a propósito, o acaso más, las personas de clase media que las de sublime esfera ya que el espectador, que se acerca más al estado medio, se pone en su lugar y se interesa más a su favor. Sugiere que si se quiere hacer alguna distinción en los dramas donde intervienen personas de estado medio, a éstos se les puede llamar tragicomedias, y donde salgan personas ilustres llamarlos tragedias. Afirma que esta última es una diversión racional y útil, más noble que la comedia ya que ésta estriba en las extravagancias de los hombres y aquélla en las grandes pasiones, virtudes y trabajos. Añade que sólo pueden excitarse las pasiones si se hacen en el corazón las impresiones de la naturaleza y la verdad; por tanto, si el poeta introduce en la acción circunstancias romancescas frustrará el objeto principal. Este principio excluye de la tragedia toda máquina o intervención fabulosa de los dioses; en su lugar sólo pueden aparecer los espíritus, fundados en la creencia popular y oportunos para realizar el terror. Condena como defectuosos todos aquellos desenlaces que estriban en disfraces, encuentros nocturnos, equivocaciones de una persona por otra y demás circunstancias teatrales. No obstante, Blair no contempla que sea de mucha importancia el hecho de que la historia sea verdadera para el buen éxito de la tragedia, ya que los lectores sólo atienden a lo que es probable. En cuanto al coro, aporta su sentir de aprecio y opina que se podría hacer uso de él con notable ventaja, si en lugar de la música frívola e impropia con la que se entretiene al público en los intermedios se introdujese uno cuya música y letra tuviesen, sin ser parte del drama, alguna relación con los incidentes del acto anterior.¹⁴⁴

Batteux interpreta que la compasión y el terror deben ser puros y moderados para que el terror no se mezcle de horror, ni la compasión degenera en pusilanimidad. Señala que la tragedia debe mostrar un hombre que represente en sí vivamente la humanidad, sus pasiones, extravíos y debilidades; y presentarlo por la parte que pueda producir más

¹⁴⁴ Tomás Sebastián y Latre ya había propuesto en 1772 que las pequeñas piezas de los intermedios se deberían subrogar en unas sinfonías o en la especie de música que se juzgara más apropiada para el drama que se estuviese representando. (T. Sebastián y Latre, *Ensayo sobre el Teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772).

compasión y terror; y para ello no es necesario que haya sangre derramada. La norma que se impone para juzgarla es que “no hay más que entrar en el teatro y suponer que todo cuanto se va a ver será verdadero, y el más bello verdadero posible en este género y en el asunto que se ha elegido. Todo cuanto concurra a persuadirme será bueno; quanto contribuya a desengañarme será malo”.¹⁴⁵

Hemos encontrado en la prensa de la Guerra de la Independencia la defensa de una nueva unidad, que el crítico periodista denomina “unidad de representación” y que define como aquella simultaneidad con que todos los actores de voz o mudos, todos los sirvientes del teatro y sus accesorios, deben concurrir a mantener la ilusión teatral, “por cuyo único medio, supuesta la perfección del drama, se conseguirá como se pretende, tener el ánimo absorto en la acción”¹⁴⁶. Opina que, de haberseles ocurrido a los preceptistas clásicos, no la habrían dejado de agregar a las tres ya conocidas, ya que éstas son eminentemente teóricas, y la que señala el crítico, que firma con el nombre de Juan Chacota, es esencial en la práctica para que se consiga una perfecta ejecución.

Para concluir, citamos el folleto de Jenaro de Figueroa, mariscal de Campo, publicado póstumamente por su esposa, que lo dedicó al Congreso de las Cortes generales y extraordinarias del Reino, y en el que combatía con tesón la ley de las tres unidades, defendía el gusto dramático de las comedias antiguas y construía todo un sistema de estética con el que fundamentaba su predilección por las comedias del Siglo de Oro, señalando el deleite como principio del arte y a la hermosura, la grandeza y la novedad como los tres factores del placer en una obra dramática.¹⁴⁷

4.6. Conclusión

Afirma Checa Beltrán que los tratados de poética constituyen por sí mismos un auténtico género, independiente en alto grado de la literatura que se escribe, y que se alimenta de sí mismo en lugar de basar su razón de ser en la práctica literaria¹⁴⁸. Del mismo modo Álvarez Barrientos afirma que así como la práctica dramática se orientó hacia la

¹⁴⁵ C. Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, VII, p. 201.

¹⁴⁶ *Aurora Patriótica Mallorquina*, 22 de junio de 1812, p. 36.

¹⁴⁷ Jenaro de Figueroa, *Análisis del Buen Gusto aplicado a las diversiones del teatro*, La Coruña, Oficina del Exacto Correo, 1813; y en Pedro Sainz Rodríguez, *Estudio sobre la Historia de la crítica literaria en España: don Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo*, New York, París, [s.n.], 1921.

¹⁴⁸ J. Checa Beltrán, “Las poéticas españolas del período 1790-1810”, p. 91.

reforma y actualización de los modelos, la teoría dramática fue más reacia aunque acabó aceptando las ideas que encajaban mejor en sus premisas estéticas, a pesar de que continuó con la idea de que sólo debía preocuparse de los aspectos textuales sin tener en cuenta la representación.¹⁴⁹

Hemos visto que para Luzán la observación es la primera regla de todas. De hecho, sabemos que Aristóteles infirió las normas de su *Poética* de la experiencia de los poetas. Estas pautas no han cambiado, ya que no ha variado la naturaleza humana de los hombres, por eso Sebold defiende que un código de principios literarios y estéticos fundamentados en la naturaleza no se opone a la libertad ni al Romanticismo, sino que le abre las puertas; incluso Luzán, dice a su favor, aprecia la tosca magnificencia de la naturaleza y ambos exponen que las reglas no son más que un nombre arbitrario y poco feliz que se le ha dado a unos principios naturales e instintivos en cuantos seres humanos hacen literatura¹⁵⁰. Los autores de la *Historia de la teoría literaria* opinan que el triunfo de las ideas románticas a finales del siglo XVIII en Alemania y en toda Europa en el XIX, y particularmente la libertad de creación y de expresión que reclama la poesía, hizo desaparecer de la actualidad las obras de carácter preceptivo y la llamada Gran Teoría que desde Aristóteles exigía en la expresión literaria la presencia de la unidad, la belleza, la bondad y la verdad¹⁵¹. Y Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández aclaran que con la poética prerromántica y romántica, que se inicia en toda Europa a partir del siglo XVIII, “*se va decantando cada vez más de manera más acusada una Poética de la imaginación y del sentimentalismo literarios.*” Opinan que el rasgo distintivo de la estética romántica es el de su decidida voluntad revolucionaria:

“Durante el periodo romántico del siglo XIX se ensayan los primeros atentados contra el principio realista de la mimesis aristotélica y las convicciones conservadoras y racionalistas en las que se había encerrado el prejuicio más generalizado de lo clásico. El Romanticismo tiene el carácter decidido de una ruptura consciente y sistemática que se prolongará perfeccionándose durante más

¹⁴⁹ J. Álvarez Barrientos, “Teoría dramática en la España del siglo XVIII”, pp. 57-73. Para su continuación, consúltese la tesis de Leonardo Romero Tobar, *La teoría dramática española: 1800-1870*, Madrid, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, 1974.

¹⁵⁰ Introducción de Russel P. Sebold a la *Poética* de Luzán, pp. 31-32.

¹⁵¹ C. Bobes Naves (et al), *Historia de la teoría literaria. II*, p. 403.

de un siglo. El Romanticismo es una consecuencia de la primera de las revoluciones anticlásicas”.¹⁵²

En Arteaga estaba de algún modo prefigurado lo que iba a constituir el pensamiento romántico. Escribe Sánchez Izquierdo que, si al comienzo de la meditación estética, el clasicismo trataba de armonizar la razón y el placer, la verdad y la belleza, en Arteaga estos pares aparecen totalmente disociados y sin posibilidad de reconciliación, pensándose la belleza no ya como una mera reacción subjetiva, sino como la creación del artista cuando imagina su modelo ejecutado en la producción artística. Ahora el genio adquiere un papel preponderante al ser el responsable de la belleza, de modo que el objeto imitado queda relegado a un papel secundario frente al acto de la creación, destacando que la verdadera singularidad reside en la mente del artista. Batllori afirma que en ciertos pasajes de la obra del jesuita se descubre “*un paso franco hacia el más libre Romanticismo*”.¹⁵³

Podemos concluir afirmando que la oposición dieciochista entre Clasicismo y Barroco, a finales de siglo se transformó en una nueva oposición entre el Clasicismo y el “estilo espíritoso y filosófico”, antecedente lejano del Romanticismo, que trajeron los manuales de Blair y Batteux.

¹⁵² A. García Berrio y T. Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*, pp. 32 y 40.

¹⁵³ A. Izquierdo Sánchez (ed.), *Investigaciones*, pp. XXXVIII-XXXIX, y M. Batllori, “Ideario estético de Esteban de Arteaga”, p. 108.

5. POLÉMICAS Y CENSURAS EN TORNO AL TEATRO

5. 1. Introducción

Hemos dedicado este capítulo al estudio de las importantísimas polémicas y censuras en las que se vio envuelto el arte dramático a lo largo de los siglos, destacando las incidencias del siglo XVIII y principios del XIX. Tratamos en primer lugar la controversia que se desencadenó por motivos principalmente éticos, para seguir, a continuación, con el conflicto más importante desarrollado por motivos de estética. Las discusiones sobre el teatro en España a lo largo del siglo XVIII fueron generalmente más interesantes que la producción dramática. Los argumentos en pro o en contra se creaban enlazando ideas políticas y morales, sociales e ideológicas, con otras de carácter literario, y a veces sólo fueron el pretexto de problemas más esenciales, como las relaciones entre Estado e Iglesia. La supuesta inmoralidad del teatro provocó tres posiciones: la de quienes pretendían reformarlo, la de los que querían dejarlo igual¹, y la de quienes, en actitud extrema, deseaban suprimirlo. Sin embargo, la polémica teatral no era algo nuevo, venía ya de antiguo aunque cobró una especial relevancia en el reinado de Carlos III. Un punto de referencia inexcusable para su estudio es el trabajo en el que el incansable investigador Emilio Cotarelo y Mori recopiló y publicó todos los datos que tuvo a su alcance². Después de conocer las controversias éticas y estéticas del teatro de los siglos del Siglo de Oro, estudiamos la interesante y agria polémica que se desencadenó teniendo como tema el tipo de teatro que se estaba escribiendo a finales del siglo XVIII, y que es el mismo que nos

¹ Por ejemplo Patricio Bueno de Castilla (seudónimo de J. J. López de Sedano) en su obra *El Belianís literario. Discurso andante, (dividido en varios papeles y periódicos) en defensa de algunos puntos de nuestra bella literatura contra todos los críticos partidarios del buen gusto y la reformación*, Madrid, Joachim Ibarra, 1765.

² E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivo, 1904. Para conocer más textos de las polémicas teatrales del Siglo de Oro se deben consultar también los trabajos de F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, A. García Berrio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: Los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad, 1978, y los diversos artículos de Antonio Roldán Pérez sobre la Censura del Santo Oficio y la licitud moral del teatro, recogidos en la bibliografía final. Para el siglo XVIII es muy válido el ya clásico libro de John A. Cook, un estudio completo y exhaustivo de las controversias, que todavía no está traducido al castellano: *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*. La investigadora María José Rodríguez Sánchez de León ha recogido una selección de interesantes textos desde 1605 a 1833 en su monografía *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, ALMAR, 2000. Se trata de un panorama que muestra la evolución sufrida en la crítica dramática y revela la importancia del teatro del Siglo de Oro a lo largo de toda la historia de la literatura.

encontramos a principios del XIX: las comedias heroicas y militares, principalmente, puestas de moda por las prolíficas plumas de Zavala y Zamora, Comella y su escuela. En contraposición de éstas surgía la comedia moratiniana, opuesta radicalmente, tanto en contenidos como en estilo, a las anteriormente citadas. La polémica, promovida por los ilustrados, fue de tipo estético y social, pues censuraron principalmente los temas y los personajes del teatro popular, ya que no ayudaban a sus propósitos educativos.

Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* comenta ampliamente las polémicas y apologías del teatro español de siglos anteriores. Entre los adversarios del teatro nacional cita a Cervantes, Rey de Artieda, Cascales, Villegas, Cristóbal de Mesa y Suárez de Figueroa. Los defensores fueron Juan de la Cueva, Lope de Vega, Alfonso Sánchez, Tirso de Molina, Ricardo de Turia, Caramuel, Barreda, etc. Comienza por las ideas en torno al teatro de Cervantes, ofendido por los dislates evidentes, como la confusión de tiempos y lugares que en el breve espacio de tres jornadas abarcaba una crónica entera. Sin embargo, en su vejez, se encontraba alistado entre los partidarios de las innovaciones. Así lo podemos observar en el diálogo entre la Comedia y la Curiosidad de la segunda jornada de *El rufián dichoso*, en el que la primera responde a la pregunta hecha por la Curiosidad acerca de por qué ha dejado de usar sus antiguos trajes:

*“Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes.*

[...]

*No soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dexaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
y los griegos que tú sabes.
He dexado parte de ellos
y he también guardado parte,
porque lo quiere así el uso,*

que no se sujete al arte".³

Otro detractor del teatro lo tenemos en Andrés Rey de Artieda y podemos leer sus opiniones al respecto en la *Epístola al Marqués de Cuellar sobre la Comedia*. Habla también Menéndez Pelayo de los Argensola, Cristóbal de Mesa, Cristóbal Suárez de Figueroa, con su miscelánea de 1617 *El Pasajero*, el portugués Antonio López de Vega, autor de una serie de ensayos filosóficos titulados *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, en los que critica la mezcla de lo trágico y lo cómico y la confusión de géneros, aunque no muestra tanta observancia en las unidades. En cuanto a los defensores de nuestro teatro, así dice el magno investigador: "*Es indudable que Tirso, Caramuel, Alfonso Sánchez, tenían más cabal inteligencia de los dogmas aristotélicos que la que alcanzó nunca la escuela de Boileau o la de Luzán, y que precisamente por eso enseñaban y practicaban la imitación de la vida real y de las costumbres nacionales*".⁴

Después de tratar el tema de la defensa de Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* señala que en honor de los discípulos del Fénix hay que decir que ninguno de ellos tomó en serio las retractaciones contenidas del *Arte Nuevo*, ni creyó que fuesen sinceras, ni adoptó ningún tipo de defensa. Entre todos escribieron un rarísimo libro titulado *Expostulatio spongiae* (1618), en la que tomaron cruel venganza contra Pedro de Torres Rámila, autor de *Spongiae*, feroz diatriba contra la persona y obra de Lope de Vega. El autor principal de la *Expostulatio* fue Francisco López de Aguilar. Al final de esta obra se encuentra un texto interesante, la disertación del maestro Alfonso Sánchez, catedrático de hebreo en Alcalá, que legitima de forma dialéctica el teatro español, probando además, la superioridad de Lope sobre todos los poetas antiguos⁵. Continúa hablando de Ricardo de Turia, autor de un *Apologético de las comedias españolas*, con conclusiones semejantes al anteriormente citado. Tirso de Molina defiende que al igual que quien lee una historia y, sin pasar muchas horas, se informa de casos sucedidos en largos tiempos y distintos lugares, la comedia tiene obligación de fingir que pasan los días necesarios para que la acción sea perfecta. Pasa a Francisco de la Barreda, escritor que en 1622 imprimió una traducción del *Panegírico de*

³ Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*. (Cito por M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, I, p. 527).

⁴ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, I, p. 536.

⁵ J. A. de Armona y Murga recoge los datos esenciales de la polémica con respecto a Lope de Vega en sus *Memorias Cronológicas sobre el Teatro Español*, 1785, pp. 138-146, puntos 22-32.

Plinio a Trajano, en el que uno de los discursos se titula *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano* y otro, *Apología por las nuestras*. En opinión de Menéndez Pelayo no se escribió mejor poética dramática en el siglo XVII.

Ya en tiempos de Carlos II encontramos la poética llamada *Primus Calamus* de Juan Caramuel, de 1668. Entre sus ideas sobre la dramaturgia destaca la idea horaciana de que la comedia es muy semejante a la pintura. Pues si en una pequeña tabla se puede pintar toda la tierra y aun también todo el cielo, ¿porqué no se podrá representar en una breve comedia toda la vida de Nerón? También opina que el mejor modo de escribir o representar comedias es el que más agrade al pueblo, puesto que se hacen para que éste se recree decentemente. Esta poética, escrita por un obispo y estudiada en un colegio de jesuitas, fieles custodios siempre de la tradición académica, es prueba elocuentísima, dice Menéndez Pelayo, del gran camino que habían hecho las ideas románticas. Aunque no lo cita el estudioso, fue muy importante el *Theatro de los theatros* de Bances Candamo⁶, escrita como respuesta y consecuencia inmediata a la aparición del *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de esta corte*, del padre Ignacio de Camargo, aparecido en 1689. Además es interesantísima la parte en que, mientras defiende el teatro de su época, nos ofrece una interesante clasificación de las comedias españolas y la primera definición de las de capa y espada.

Concluye su estudio Menéndez Pelayo afirmando que el rigorismo seudoclásico estaba muerto y fue menester que Luzán, educado en Italia y admirador de los franceses, viniese a resucitarlo.

5.2. Polémica ética

Se trata de una importante y antiquísima controversia en torno a la licitud de la dramaturgia por motivos éticos y morales. Cotarelo recoge en su citado trabajo los más importantes textos de esta polémica. Los escritos fueron redactados por obispos o por el clero en general, que lanzaba verdaderos anatemas contra el teatro y la vida disoluta de los

⁶ Francisco Bances y López Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, London, Tamesis Book, 1970. Para obtener más datos, consúltese Carmen Díaz Castañón, “La teoría dramática de Bances Candamo y la crítica teatral dieciochesca en España”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Transactions of the Seventh international Congress on the Enlightenment*, 263-265 (1989), pp. 1362-1368.

representantes⁷. Hemos escogido, de entre todos, sólo unos textos de la época que nos ocupa: la crítica que realiza Nicolás Blanco, seudónimo de Fray Miguel López, y la defensa de Antón y Espeja.

En 1766 publicó el Padre Blanco su *Examen theológico moral de los theatros*⁸. El objeto del escrito es puramente religioso, por lo que no entra a formar parte de la polémica que se centra en discusiones poéticas. Va precedido de una carta al Ilmo. Sr. Don Antonio Sánchez Sardinero, Obispo de Huesca, en el que le expone que el mal de los teatros es gravísimo y que los que lo frecuentan ya no se contentan con asistir a él, sino que también pretenden su aprobación, o cuando menos, su silencio. Confiesa que no hace sino repetir lo que otros han dicho, ya que ve preciso continuar en decir las mismas cosas pues todavía no han enmendado el mal. Comenta el censor, Fray Miguel de Jesús María que, efectivamente, la Iglesia ve con utilidad que se pinten los homicidios u asesinatos, pero que no son tolerables la pintura de los adulterios y otras acciones obscenas y torpes; del mismo modo que se da cuenta de que las comedias no son tan perniciosas escritas como representadas y que no se puede corregir en los libros el desorden de los teatros.

Aconseja el autor a los lectores que lean este *Examen* con reflexión cristiana para que vean claramente cuáles son los motivos por los que deben retirarse del teatro, y les conmina a que no se dejen llevar de los impulsos de la carne y de la sangre, ya que no sólo deben dar cuenta a Dios de su propia alma, sino también de la de sus hijos y domésticos a los que no pocas veces llevan al teatro en su compañía. En cuanto a las comedias de santos y autos sacramentales, prohibidas ya un año antes de este escrito, los califica de profanación sacrílega por valerse de cosas sagradas para un fin tan profano, como es el interés y la codicia de los cómicos, que miran los teatros como un patrimonio que les produce pingües ganancias. Expone como ejemplo de corrupción las obras de Calderón e insta al lector para que se aleje del deseo de la carne y de los ojos, que es lo que se busca en los espectáculos, en los coliseos, en los sacramentos del diablo, en las artes mágicas y en los maleficios. Más adelante presenta con detenimiento la doctrina que contra los teatros expusieron Tertuliano, San Cipriano, San Juan Crisóstomo, Santo Tomás, San Antonio de

⁷ El clero había conseguido que se prohibieran las representaciones teatrales en la diócesis de Calahorra en 1700, en Pamplona en 1729, en Andalucía en 1734, en Huesca en 1738, en Valencia en 1748, en Madrid en 1757, etc.

⁸ Nicolás Blanco, *Examen Theológico-Moral sobre los Theatros actuales en España*, Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1766.

Florencia, San Carlos Borromeo, San Carlos y San Francisco de Sales, a los que considera como únicos jueces legítimos de esta controversia.

También se unió a las críticas morales Juan de Baamonde que analizaba en un curioso libro la mala influencia de los teatros en el corazón del hombre, aunque opinaba que “*en qualquiera gobierno, se deben permitir cierta clase de males para evitar otros mayores*”⁹. Aseguraba que nadie se presenta en el teatro con el fin de filosofar sino con el de divertirse y afirmaba que todo cuanto se ve en él conspira a la seducción, por lo que el alma se familiariza con el vicio.

Julián de Antón y Espeja escribió un *Discurso Apologético*¹⁰ en el que trataba de averiguar, después de una poética introducción sobre el origen del cielo y de la tierra, lo que habría que hacerse por engrandecer la monarquía española. Viendo que el tema de los teatros es causa de que nuestra nación sea vituperada por otras, toma en sus manos el estudio de este arte para comprobar si se conforma con los dogmas cristianos, o si realmente se opone. Antón y Espeja no quita razón ni veracidad a los juicios que hicieron los Padres de la Iglesia contra el teatro de los primeros años, pero en España, alega, ya no ocurre esto¹¹. A aquellos “escrupulosos” que objetan que la comedia es nociva a la educación por ciertos requerimientos amorosos, ardidés o inventos les responde que conviene muchas veces mezclar el veneno con la medicina para que sirva de vehículo y lo saludable llegue antes al corazón. También niega que nuestros teatros pequen en ciertos desmanes o desenvolturas de los actores, ya que se hallan presididos por jueces que saben castigar al que se excede. Defiende las representaciones en cuanto que no han pecado en sus enseñanzas y siempre han guardado el debido respeto a la religión, sin embargo, es muy crítico con los poetas: “*en general debemos dar la culpa de las que son malas a los Ingenios que las componen, y como a pervertidores de la razón, debemos clamar contra*

⁹ Juan de Baamonde, *Relación física de las comedias y el corazón del hombre, en que se declaran todos los movimientos e impresiones que causan a fin de deleitar y divertir a los concurrentes*, Salamanca, Imprenta de María Luisa Villarg, s.a. [1796].

¹⁰ Julián de Antón y Espeja, *Discurso apologético que, por los teatros de España en una junta peroró ____, en el que se hace ver qual fue la primitiva gentilica institución de las antiguas comedias, razones que los SS. PP. de la Iglesia tuvieron para declamar contra ellas; quan diferente es el uso de las nuestras; y que las bien escritas y executadas, en lo moral son indiferentes, y en lo político útiles y necesarias*, Madrid, Imprenta de Blas Román, 1790.

¹¹ Para más información acerca de la actitud de la Iglesia ante las representaciones teatrales, consúltese R. María de Hornedo, “Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII”, pp. 311-360.

ellos, procurando su exterminio”¹². A este escrito de Espeja, vehemente pero que no tuvo muchas repercusión, le contestó Luis Santiago Bado, un sacerdote murciano, en una satírica respuesta, su *Impugnación a Antón y Espeja*, escrita en 1791.

Don Simón López, representante de la región murciana en las Cortes de Cádiz, escribió *Pantoja o Resolución histórica teológica de un caso práctico de Moral sobre comedias* en 1814, donde señala el origen diabólico del teatro y la perversidad de las obras, que sólo sirven para sacar dinero a costa del pudor y de la honra. Para que tenga mayor aliciente, escribe, se añaden además la música meretricia y el canto libidinoso, los bailes, las contradanzas, las letrillas y sainetes lascivos. Declaraba a los actores como gente infame, hez de los pueblos e indignos de los sacramentos. Todavía en 1815, Antonio Valladares de Sotomayor, escribía un folleto en defensa del teatro y contra los oradores sagrados, titulado *La verdad como es en sí, o razones que convencen de la falsa y equívoca expresión que asienta “Que peca mortalmente el que hace comedias o concurre a ellas”*.¹³

5. 3. Polémica sobre el teatro barroco

Como ya hemos dicho, el Siglo de las Luces se proclama más original en el mundo de las ideas, de la ciencia y de la crítica, y al mismo tiempo, admite su inferioridad en el campo de la creación teatral. Tanto las críticas como las apologías del arte dramático se realizan desde el púlpito, las tertulias, los folletos, periódicos y tratados. El gobierno ilustrado, a pesar de haber adquirido la idea de un pueblo ignorante, cree fervientemente en la posibilidad de la educación y el progreso a través de la instrucción y miran este arte como un medio eficaz de enseñanza. Surge así la acerba disputa entre los defensores del teatro como educación de masas y aquellos que veían abominables y peligrosas las representaciones dramáticas. La antigua polémica por motivos morales se convertía ahora, principalmente, en una crítica por motivos estéticos. Una de estas importantes discusiones se mantuvo entre los tradicionalistas, que defendían el teatro popular que divertía enormemente al público, y los neoclásicos, que exigían una reforma total en el repertorio y

¹² J. de Antón y Espeja, *Discurso apologético*, pp. 24 y 26.

¹³ Antonio Valladares de Sotomayor, *La verdad como es en sí, o razones que convencen de la falsa y equívoca expresión que asienta “Que peca mortalmente el que hace comedias o concurre a ellas”*, Reimpreso en Orihuela, Imprenta de la Viuda de Santa María, 1815. Información detallada de este folleto y de la intervención de la Inquisición en la polémica de la que hablamos en Antonio Roldán Pérez, “Censura inquisitorial y licitud moral del teatro”, en AA. VV., *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, Universidad: Academia Alfonso X el Sabio, 1987, II, pp. 1437-1458.

en el espectáculo. Según estos últimos, la impropiedad del teatro español, cifrado en la obra de Lope en el ámbito profano y en la de Calderón en el religioso¹⁴, se fundamenta en el mal ejemplo que ofrecía al público tanto femenino como masculino, en la vulneración de las unidades, en la mezcla tragicómica y en la figura del gracioso. La principal recriminación a los escritores del Siglo de Oro por parte de los preceptistas neoclásicos fue la inmoralidad de sus obras y su continuo recurso a los argumentos amorosos, ya que eran partidarios de una literatura moralizadora y pedagógica. Los defensores de la tradición dramática nacional aducían que el teatro barroco era consustancial al carácter español y debía ser respetado por patriotismo, al tiempo que las reglas neoclásicas no podían ser consideradas universales.

5.3.1. Detractores

Los detractores del teatro luchaban principalmente por imponer en los escenarios las tragedias o comedias regladas al gusto clásico y combatían contra el imperante gusto del pueblo por las comedias de magia y el teatro barroco español. Pretendía Ignacio de Luzán que, con la introducción del Neoclasicismo en España, se desterrara definitivamente de la escena el barroco decadente y se posibilitara un nuevo Siglo de Oro como el francés, basado en las reglas clásicas. El preceptista aragonés, junto con Mayans, fue el primero en rechazar el gusto antiguo y proponer modelos españoles como Fray Luis, Garcilaso o los

¹⁴ Un recorrido por toda la crítica nacionalista y afrancesada a la obra de Calderón lo realizan G. C. Rossi en su ya clásico “Calderón en la crítica española del XVIII”, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, pp. 41-96, y Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, 2 vols., en especial “La crítica calderoniana hasta 1881: Neoclásicos y anti-calderonianos: Calderón en la España del siglo XVIII”, pp. 14-29. El propósito de Rossi es el de hallar en la defensa del citado dramaturgo ciertos valores del teatro nacional, anunciadores ya del Romanticismo. G. Carnero también estudia estos antecedentes en su artículo “Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro”, *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Moderna*, 2 (1982), pp. 291-317, y en “El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 125-139. Inmaculada Urzainqui explica algunas nociones que permitan comprender el papel que la crítica neoclásica desempeñó en la estimación del dramaturgo y señala los aspectos de su teatro que merecieron el reconocimiento de los críticos desde una perspectiva neoclásica: *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad, Cátedra Feijoo, 1984. Consúltense también dos aportaciones al tema en los artículos de E. Palacios Fernández, “Juicios críticos sobre Calderón desde Europa (Siglo XVIII)”, en J. Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzaiz Tortajada (eds.), *Calderón en Europa*, Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología (23 al 26 de octubre del 2000), Sevilla, Iberoamericana, Vervuert, 2002, pp. 203-242 y “Francisco Mariano Nipho y la polémica sobre Calderón en el siglo XVIII”, en Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), *Calderón. Entre veras y burlas*, Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo del 2000), Logroño, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 53-78.

Argensola, pero no con una crítica destructiva sino con la propuesta de una sólida reforma del hecho literario. Su *Poética* abrió inmediatamente campo a la polémica a favor o en contra de los preceptos defendidos. Lo que dijo Luzán en su tratado sobre los modelos del teatro español constituyó la fuente de la consideración dieciochesca sobre la poesía dramática nacional. La repercusión que tuvo su obra le llevó a añadir dos capítulos más sobre esto en su segunda redacción, ya no sólo referido a la comedia, sino a la dramaturgia en general. En principio, defendió tenazmente el estudio y las reglas, aun sin descartar el genio natural del artista. A lo largo de toda su tratado se observa un elogio al talento e ingenio de nuestros escritores, para no ser tachado de antipatriota, pero no deja de criticar su falta de estudio y todo aquello que se opone a la razón y a las reglas de arte.

Sólo un año más tarde el francés Perron de Castera publicó su obra *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol*¹⁵ en la que amonestaba duramente el teatro español. La gran cantidad de textos que se escribieron acerca de preceptiva dramática tuvieron como motor de cambio esta y otras críticas foráneas. La reacción de los españoles ante el desprecio que los extranjeros mostraron ante nuestras letras fue la de escribir para enseñarles la literatura clásica que parecían no conocer. El rechazo de las obras del Siglo de Oro por parte de los neoclásicos llevaba aparejado explícitamente el de una parte de la literatura española a la que muchos extranjeros consideraban la causa de la aparición y triunfo del gusto barroco en Europa.¹⁶

El bibliotecario Blas de Nasarre contestó a las críticas de Du Perron exponiendo una postura patriótica radical. En su opinión, sólo se había examinado el teatro español de mala calidad sin tener en cuenta las obras ajustadas al arte, que había que buscarlas en Guillén de Castro, Antonio Solís, Moreto, Francisco de Rojas, etc., afirmación ambigua ya que estos dramaturgos pertenecen a la escuela lopista y calderoniana. Nasarre atacaba abiertamente a los grandes autores, Lope y Calderón con el provocativo discurso que puso como prólogo a las comedias de Cervantes, editadas por él mismo de forma anónima¹⁷. Afirmó que si el autor de *El Quijote* no se ajustó a las reglas de las unidades fue por parodiar a Lope, idea

¹⁵ M. Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol; avec des réflexions et la traduction des endroits le plus remarquables*, París, Chez la Veuve Pissot, 1738.

¹⁶ J. Checa Beltrán, "La reforma literaria", p. 209.

¹⁷ Blas de Nasarre, "Disertación o Prólogo sobre las comedias de España", en Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses*, Madrid, Antonio Marín, 1749, tomo I; ed. de Jesús Cañas Murillo, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.

que, a pesar de su originalidad, no es aceptable. Expone desde el principio su idea, falsa sin duda o de mala fe como otros le achacan, de que Cervantes quiso enmendar los errores de la comedia y purgar el mal gusto y la mala moral del teatro volviéndolo a la autoridad y a la razón. Cita la ignorancia, la vana presunción, los corazones corrompidos y la moral perversa como las causas de la marea de piezas teatrales que no pudieron ser detenidas por el buen gusto ni el ejemplo de los poetas que escribieron con arte. Opina que jamás podrá acabarse la polémica si no se separan las comedias pervertidas de las que no lo están. “*Nada perdería España en que llamase ignorante Italia y Francia al corruptor de nuestro teatro, ni en que pusiesen en el mismo número a los que lo imitaron y en especial al que llaman sin título alguno Príncipe de los Poetas Cómicos*”, pero se lamenta de que de estos pocos han inferido Italia y Francia que todos los españoles son merecedores del mismo desaprecio, y en esto nos hacen una evidente injuria. Hace una lista de sus defectos, pero afirma poco después que nuestra nación cuenta con mayor número de comedias perfectas que las de franceses, italianos e ingleses juntos. Presenta a la comedia española “*niña y en mantillas, y desfigurada, ajada y prostituida por los que se cree que la adornaron y ennoblecieron, sin que mi pretensión haya sido otra que responder por nuestra Nación, que no dio sus poderes para hablar por toda ella a los famosos Lope y Calderón*”.

El académico Agustín Montiano, replicó también a Perron afirmando que los españoles sí sabemos hacer tragedias, y como prueba editó su tragedia *Virginia*¹⁸. Trató de defender la tragedia española, así como Nasarre había defendido la comedia. Traza por primera vez un panorama histórico de este género en España comentando obras puntuales y realizando reflexiones teóricas. Afirma que, junto con Italia, fue el lugar donde empezaron a escribirse modernamente. Dos años más tarde, en un segundo discurso que precede a su tragedia *Ataúlfo*, añade importantes notas acerca de decorados, vestuario y formación de cómicos.¹⁹

Jayne Doms, seudónimo tras el que se escondía el fiscal de Indias Juan de Chindurza criticó la *Virginia* de Montiano, defendiendo a Lope, y a pesar de firmar como “su más apasionado servidor” y comenzar su carta con alabanzas tras el aplauso con que

¹⁸ Véase el estudio de Rosalía Fernández Cabezón, *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764)*, Valladolid, Diputación, 1989.

¹⁹ Rinaldo Froldi nos aporta más datos sobre esta obra de Montiano en “La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII”, *Criticón*, 23 (1983), pp. 133-151.

París recibió *La Virginia*, se esconde una crítica en forma epistolar, a través de varias conversaciones en una posada parisina con dos amigos suyos que van desmenuzando y desmontando el *Discurso Crítico*. Opinan que sería mejor que Montiano “*se aplicase cuerdo a estudios más graves y dejase perder el tiempo en la lección de poesías a mozos pisaverdes, a quienes, por el verdor de la edad, se les tolera perder el tiempo en cosa que severamente se castiga a los viejos*”²⁰ y le critican que de todo lo que amontona en doscientos veinte años sólo ha dado noticia de veintisiete tragedias y de ellas sólo califica cinco de buenas. Montiano le contestó en otro escrito que sigue la misma estructura ideada por Doms: unos amigos reunidos que escriben una serie de cartas en la que refutan las ideas que éste expuso en su crítica.²¹

En 1754 se publicaron los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez, claro partidario de la causa neoclásica y detractor de Lope, al que sólo reconoce su prodigiosa fecundidad literaria²². Rafael Benítez comenta de esta obra que es “*uno de los libros de crítica más infelices de todos los tiempos*”²³ y, efectivamente, nada nuevo aporta ya que se basa en lo dicho por Luzán, Nasarre y Montiano.

La postura de ecuanimidad y juicio equilibrado que habían mantenido Luzán, Nasarre y Montiano desaparece en la generación posterior de críticos, que condenaron este teatro sin paliativos, como Moratín y Clavijo. En la década de los sesenta la polémica sobre el teatro barroco continúa y se recrudece en torno a los autos sacramentales.²⁴

²⁰ Jayme Doms, *Carta al señor don Agustín de Montiano y Luyando*, Barcelona, C. de la Imprenta, 1753, p. 8.

²¹ Domingo Luis de Guevara (seudónimo de A. Montiano y Luyando), *Examen de la carta que se supone impresa en Barcelona y escrita por Don Jayme Doms, contra el Discurso sobre las Tragedias Españolas y la Virginia de el señor Don Agustín de Montiano y Luyando*, Madrid, Imprenta de Música, s.a. [1753]. Existe otra edición posterior: *Examen el más crítico y gracioso que hasta ahora han hecho los mejores escritores de la carta...*, Madrid, Joseph Herrera, 1789.

²² Luis José Velázquez, *Orígenes de la Poesía Castellana*, Madrid, Francisco Martínez de Aguilar, 1754.

²³ Rafael Benítez Claros, *Visión de la literatura española*, Madrid, Rialp, 1963, p. 166.

²⁴ Sobre esta interesante polémica, que no vamos a tratar en este trabajo, véanse los artículos de Ramón Esquer Torres, “Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765”, *Segismundo*, II (1965), pp. 187-226; Mario Hernández, “La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: La Ilustración frente al Barroco”, *Revista de Literatura*, XLII, 84 (1980), pp. 185-220; R. Andioc, “La polémica de los Autos Sacramentales”, en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976, pp. 345-379 y Víctor García Ruiz, “Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, 1 (otoño 1994), pp. 61-82. Nasarre opinaba que los autos eran una interpretación cómica de las Sagradas Escrituras, llenas de metáforas violentas, anacronismos y una confusión enorme de lo sagrado y lo profano; Clavijo denuncia la profanación de llevar a las tablas los sagrados misterios. Los autos, en efecto, llenos de elementos profanos eran prácticamente considerados como comedias heroicas o de teatro, con una lujosa y compleja escenografía. Nipho, a pesar de criticar su derroche inútil, los defiende de una forma moderada en su *Diario Estrangero*, y Romea y Tapia realiza una defensa acérrima considerándolos como legítima poesía sagrada.

Los ministros de Carlos III defendieron el arte escénico por su convencimiento del valor educativo del mismo²⁵. Aranda y Campomanes, a través de la Real Cédula del 17 de junio de 1767, derogaron las prohibiciones de representación de comedias y estimularon la reapertura de locales teatrales en las diferentes provincias. El historiador Domínguez Ortiz estudia la batalla llevada a cabo, de índole política y con un claro trasfondo anticlerical, pues defendían el teatro como diversión y escuela que debía depender exclusivamente de las autoridades civiles²⁶. Sin embargo, tras la destitución de Aranda en 1773, la ofensiva fue reanudada. Los religiosos asumieron de nuevo su poder, en especial Fray Diego de Cádiz, que atacó con furor el teatro en sus campañas misionales y consiguió la supresión de todos los coliseos andaluces.²⁷

El periodista José Clavijo y Fajardo arremetió de forma irónica y sarcástica contra el arte dramático popular y exigió vehementemente la prohibición de los autos sacramentales.

Esquer Torres expone que no fue una actitud librepensadora la que llevó a la prohibición de los autos, sino más bien la indiferencia y el desconocimiento del rey. Carmen Fernández Ariza, por su parte, opina que esa intolerancia estaría dentro de la corriente de supresiones que el teatro profano tenía desde el Alfonso X. (C. Fernández Ariza, *El teatro en Córdoba en el primer tercio del siglo XIX*, p. 33). Giuseppe Carlo Rossi sostiene que la intervención de los literatos en la diatriba en pro y en contra de los autos es uno de los episodios más importantes de la disputa sostenida entre neoclásicos y nacionalistas. En su artículo trata de rastrear y seguir la vena de las intolerancias respecto al espíritu neoclásico por parte de los literatos españoles que se ocuparon del teatro en el siglo XVIII, para mostrar en estas polémicas la iniciación, “*si bien a través de perplejidades y contradicciones*”, de la teoría romántica; y se retrotrae al primer cuarto del siglo XVII para conocer los primeros ataques contra los autos. (G. C. Rossi, “Calderón en la polémica del XVIII sobre los Autos Sacramentales”, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, pp. 9-40).

En 1765, por Real Cédula del 11 de junio, S. M. mandó prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales, a la vez que renovó la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados. Unos años después, en una ordenanza del 17 de marzo de 1788 se repitió otra vez la proscripción, uniendo ahora “*las de mágica y otros absurdos semejantes.*” Véase E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias*, pp. 657 y 683. Con respecto a las comedias de santos y su prohibición, véanse los trabajos ya citados de E. Palacios Fernández, “Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional” y “Realidad escénica y recepción del teatro religioso en el siglo XVIII”. Para todo lo referente a prohibiciones, censuras, licencias y reposiciones de este tipo de comedias, véase el capítulo “Despotismo Ilustrado”, en J. Caro Baroja, *El teatro popular y de magia*, pp. 223-236.

²⁵ “*Después del púlpito que es la escuela del Espíritu Santo, no hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro, pero está hoy día desatinadamente corrompido. Él es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesías y picardías.*” (N. Fernández de Moratín, *Desengaños al teatro español*, p. 156).

²⁶ Consúltense los trabajos de A. Domínguez Ortiz, “La batalla del teatro en el reinado de Carlos III”, *Anales de la Literatura Española*, 2 (1983), pp. 177-196, continuado en “La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II)”, *Anales de la Literatura Española*, 3 (1984), pp. 207-284.

²⁷ Toda la información en los artículos de Fernando Durán López, “Fray Diego José de Cádiz contra el teatro”, en Alberto Romero Ferrer, Fernando Durán López y Yolanda Vallejo Márquez (eds.), *VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Juego, fiesta y trasgresión 1750-1850*, Cádiz, Universidad, 1995, pp. 501-512, y “Respuesta de Fray Diego José de Cádiz al regidor de una de las ciudades de España en torno a la ilicitud de las comedias”, *Draco*, 3-4 (1991-1992), pp. 207-251. Consúltense también su trabajo, *Tres autobiografías religiosas españolas del siglo XVIII: Sor Gertrudis Pérez Muñoz, Fray Diego José de Cádiz, José Higuera*, Cádiz, Universidad, 2003.

En su periódico *El Pensador*²⁸ reprueba el teatro por su inverosimilitud e inmoralidad y aconseja a los padres que no lleven a sus hijas para que no vean malos ejemplos, ni a sus hijos, para que no se corrompan con las escenas representadas. El arte dramático que defiende ha de servir para educar al pueblo y difundir el pensamiento ilustrado. Sus censuras tuvieron más resonancia por el hecho de estar publicadas en la prensa y porque en el fondo su propósito era más político que literario, ya que lo que pretendía era una reforma de la sociedad.

Nicolás Fernández de Moratín escribió en 1762 su primera obra dramática, *La Petrimetra*, con todo el rigor de una comedia clásica, y con una disertación sobre el teatro en la que pretendía librarlo de las faltas que se cometían en él en cuanto al decoro, las unidades, etc. En el prólogo a su segundo drama, *Lucrecia*, escrito un año más tarde y también de acuerdo a las reglas, hizo saber a sus lectores que no sólo le interesaba la teoría teatral, sino también su puesta en práctica²⁹. Continuó esta labor de crítica y defensa de las reglas neoclásicas en sus tres *Desengaños al teatro español*, que se publicaron entre noviembre de 1762 y octubre de 1763. En ellos seguía la postura antibarroca de Clavijo. Las observaciones sobre el teatro que llevó a cabo Moratín también se expresaron en sus *Sátiras* y poemas. A lo largo de toda su obra ejerció de defensor del buen gusto literario, basado en la imitación de la naturaleza y de los buenos modelos, y a pesar de que sus dramas fallaron en la práctica, tuvieron gran influencia como teoría. Nos centraremos especialmente en sus *Desengaños* y *Sátiras* para conocer con más exactitud la defensa que hace de la naturalidad y de la perfección teatral, contraria a los abusos, exageraciones y desmanes del teatro barroco. Arranca su obra con una justificación de la crítica que a continuación va a exponer, y es que el teatro y su perfección no es sólo una cuestión de honor para la nación, sino que se trata de algo muy necesario para la indemnidad de las costumbres. Muestra su pesar Moratín al ver que los jueces de la poesía en España “no son los académicos de la Academia Española ni de la de las Ciencias de Londres o París, ni de los Arcades de Roma, sino los mismos comediantes, y aun más los poetastros o

²⁸ *El Pensador* fue vehículo de ideas reformistas. Su continuador, *El Censor*, todavía más audaz y crítico, fue suspendido en 1787. Consúltese el artículo de José Miguel Caso González, “El Pensador”, ¿periódico ilustrado?”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 99-106.

²⁹ N. Fernández de Moratín, *Lucrecia*, Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martínez Abad, 1763, pp. 3-10. En su *Desengaño II* dirá: “Dejémonos de críticas, que ya estamos corrompidos y no se adelanta nada. Si Corneille, Racine, etc., en vez de hacer sus tragedias, hubieran escrito críticas, estuviese como el nuestro su Teatro”, p. 49.

versificantes saineteros y entremeseros que andan siempre agregados a las compañías”³⁰. Acusa a Lope de ser el corrompedor del teatro, no sólo por abandonar los preceptos sino por tener como norma el abandonarlos, y cree que el dramaturgo fue menos fiel a la Patria por tratarla de irracional. De esta forma se defiende de todo aquel que llama extranjero o traidor a quien como él critica el desarreglo y la falta de instrucción moral de los dramas.

En el segundo de sus *Desengaños* acomete el tema de los autos sacramentales de Calderón. Augura que esta disputa no se terminará jamás mientras que sus defensores no se desnuden de la manifiesta pasión que los domina, y reitera esta idea varias veces en el texto exponiendo que Calderón no es el apoderado de la literatura española, y que los españoles de juicio no están conformes con tales representaciones llenas de defectos. Desaprueba los autos, entre muchas razones, porque principalmente fallan en el cumplimiento de la regla de las reglas, esto es, la verosimilitud, y sentencia, ante las probables críticas, que la alegoría no tiene poder para quebrantar las reglas del teatro. Como en el *Desengaño* anterior, se adelanta a sus críticos, pues ya sabe lo que le espera al hacer la crítica de un autor que apasionaba la pueblo: “*Lo primero me llamarán francés, lo segundo inglés, y de esta suerte irán recorriendo el mapa hasta que me llamen chino*”.³¹

Expresa al comienzo de sus *Sátiras* que este género no es tosco ni feo si su influjo va dirigido a buen fin, así que no deja pasar la ocasión de escribirlas para reprender de nuevo el mal estado del teatro español, en especial echando las culpas de ello a las comedias y autos de Calderón:

*“¿No adviertes cómo audaz se desenfrena
la juventud de España corrompida
de Calderón por la fecunda vena?
¿No ves la virtud siempre oprimida
por su musa en el cómico teatro,
y la maldad premiada y aplaudida?
¿No ves el arte cómica ignorada,
y si la acción empieza en Filipinas,*

³⁰ N. Fernández de Moratín, *Desengaños al Teatro español*, p. 153.

³¹ N. Fernández de Moratín, *Desengaños*, pp. 175-176.

*en Lima o en Getafe es acabada?*³²

Francisco Mariano Nipho participó activamente en la controversia sobre el teatro y de una forma muy interesante, pues se le estudia dentro del bando reformista y posteriormente en el bando de los defensores del teatro barroco³³. Fue un crítico moderado y alejado de peligrosos extremismos. Su primera intervención importante la encontramos en las páginas de una de sus publicaciones semanales, el *Diario Estrangero*³⁴, dedicado a cuestiones literarias. Este periódico contaba con una sección llamada “Noticias de Moda”, centrada exclusivamente en la crítica teatral, y en la que proporcionaba información acerca de las representaciones teatrales que se desarrollaban en los coliseos madrileños. Nipho, como buen ilustrado estaba convencido de las bondades que podría tener el arte dramático para la educación del pueblo en las buenas costumbres, y son continuas las referencias que a este hecho hace a lo largo de sus escritos.

La crítica que hace el alcañizano a una obra de Calderón en las páginas de la citada sección, concretamente, *Afectos de odio y amor*, le vale la enemistad de Cristóbal Romea y Tapia, uno de los defensores más acérrimos del dramaturgo. Y es que Nipho es un juez ecléctico que no duda en unir las alabanzas con los reproches a las obras que juzga. En esta línea de detracción y afán de mejora escribió en 1763 el sainete *El Tribunal de la Poesía Dramática*, donde traza una pintura crítica de la sociedad que se refleja en el teatro, al tiempo que denuncia el mal estado de éste e intenta poner remedio.

En 1772 vio la luz el *Ensayo sobre teatro español* de Tomás Sebastián y Latre en el que refundía una obra de Moreto y otra de Rojas. En este texto escrito con celo y amor de buen patriota presentaba a Lope, Calderón y a otros dramaturgos como poetas insignes, pero les criticaba el no ajustarse a los preceptos, su fantasía desmesurada y el no haber

³² N. Fernández de Moratín, *Desengaños*, pp. 202-203.

³³ Para conocer la trayectoria literaria de este prolífico periodista véase el libro todavía válido de Luis Miguel Enciso Recio, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1956. Es interesante también el artículo de Entrambasaguas en el que compara a Nipho con Feijoo por su ambicioso saber enciclopédico, y muestra la figura literaria y humana del escritor. También cita prácticamente todas las obras del aragonés: Joaquín de Entrambasaguas y Peña, “Algunas noticias relativas a don Francisco Mariano Nipho”, *Revista de Filología*, 28 (1944), pp. 357-377. En concreto sobre Nipho polemista, véase E. Palacios Fernández, “Francisco Mariano Nipho (y otros escritores castizos) en la polémica sobre Calderón (y el teatro áureo) en el siglo XVIII”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 27 (2002), pp. 143-165.

³⁴ F. M. Nipho, *Diario Estrangero. Noticias importantes y gustosas para los verdaderos apasionados de artes y ciencias, etc.*, Madrid, Imprenta de D. Gabriel Ramírez, 1763. Comenzó su andadura el 5 de abril de 1763 y gozó de corta vida, ya que el 30 agosto del mismo año salió a la luz su último número.

hecho un teatro tan útil como pudieron. También recuerda que los franceses supieron aprovecharse, pero con mayor perfección, de las producciones españolas; sin embargo, recuerda que es necesario preferir el juicio y la razón, a las aclamaciones del pueblo obstinado.

Jovellanos se adscribe, como era lógico, a la mentalidad de los ilustrados en la crítica del teatro barroco español y los autos, de los que aplaude su abolición:

*“Y sin duda que lo fueron con gran razón, porque el velo de piedad que los recomendó en su origen no bastaba ya a cubrir, en tiempos de más ilustración, las necedades e indecencias que malos poetas y peores farsantes introdujeran en ellos, con tanto desdoro de la santidad de su objeto como de la dignidad de los cuerpos que los veían y toleraban”.*³⁵

También es de la opinión de que hubo una época en el que “la Talía española” pasó los Pirineos, abandonando a los españoles, para inspirar a Molière.³⁶

Por su parte, Mariano Luis de Urquijo, en el discurso que precedía a una traducción suya de Voltaire, *La muerte de César*, exponía que los poetas del Siglo de Oro produjeron obras de monstruosas imaginaciones, inverosímiles, de hinchada afectación y de mala moral, a pesar de que reconoció en ellas su ingenio y alguna otra cualidad. Ponderó a los autores franceses, “genios sublimes, celosos y amantes del bien público”.³⁷

Dice el estudioso Manuel Durán que Moratín hijo fue el mejor adversario de Calderón pero no en la teoría sino en la práctica del teatro, ya que es el anti-Calderón perfecto en su concepción del drama, del diálogo, del argumento y de los personajes, por lo que su triunfo en los escenarios significaría el eclipse parcial del dramaturgo a fines del

³⁵ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Madrid, Sancha, 1812. Existe ed. moderna a cargo de G. Carnero, Madrid, Cátedra, 1997, p. 163.

³⁶ Esta idea es muy repetida en la época. Mata y Araujo en su poética comenta que “lo cierto es que los teatros extranjeros se han enriquecido con las preciosidades de nuestros fecundos e ingeniosos poetas, y luego nos pagan los beneficios que han recibido con una infame ingratitud e insolente desprecio.” (L. de Mata y Araujo, *Elementos de retórica y poética extractados de autores de mejor nota*, p. 199).

³⁷ Mariano Luis de Urquijo, “Discurso sobre nuestros teatros y necesidad de su reforma”, en *La muerte de César: tragedia de Mr. de Voltaire traducida en verso castellano y acompañada de un discurso del traductor sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma*, Madrid, Blas Román, 1791, p. 25

XVIII y principios del XIX³⁸. Teóricamente Leandro se pronunció en su discurso histórico sobre *Los orígenes del teatro español*, donde expone que las “comedias eran novelas en verso, compuestas de patrañas inverosímiles e inconexas.” Sin embargo, admira la fecundidad de Lope y sus infinitas bellezas³⁹. Ante todo, arremetió de forma satírica contra los escritores del barroco decadente en *La derrota de los pedantes* y también a través de la práctica, especialmente en su *Comedia nueva*.

El escritor y periodista José Mor de Fuentes escribió sus primeras opiniones dramáticas en tres artículos publicados en el *Semanario de Zaragoza* los días 11, 15 y 18 de febrero de 1799 con el título de “Carta de Don J. M. de F. sobre el estado actual de nuestro teatro”⁴⁰. Realiza una crítica del teatro clásico español desde los mismos postulados neoclásicos, y muestra su preferencia por Molière, Racine y Alfieri. Su desprecio por el teatro de Calderón se mantuvo siempre, así lo demostró en la epístola 36 de su novela *Serafina*, en la que criticaba ferozmente su obra *Tetrarca de Jerusalén*. Algunas de las críticas de Mor son, sin embargo, de especial interés, como las dedicadas a los actores, que se correspondían con los intentos de crear un modo nuevo de actuación, basado en la naturalidad que en España se estaba imponiendo por obra del actor Isidoro Máiquez. Las mismas ideas, con algunas variantes, las mantuvo luego a lo largo de todos sus escritos: algunas cartas de *La Serafina*, el prólogo a *La mujer varonil*, *La declamación*, *Elogio de Cervantes* y fragmentos de sus propias comedias y del *Bosquejillo*. En todas sus obras defiende la primacía de la comedia frente al drama y a la tragedia, la búsqueda de la naturalidad escénica y la importancia que se debe dar a la representación.

5.3.2. Defensores

Entre los valedores del teatro nacional español destacamos en primer lugar a Juan de Iriarte que, junto a Juan Martínez de Salafranca que resumió la obra de Luzán, fue el primero que rebatió públicamente al preceptista en un artículo publicado en el *Diario de los*

³⁸ M. Durán y R. González Echevarría, *Calderón y la crítica*, p. 28.

³⁹ L. Fernández de Moratín, “Orígenes del teatro español”, en *Obras*, Madrid, RAE, 1830, II, p. 163. Para conocer más a fondo esta importante obra de Moratín, léase el artículo de Guido Mancini, “Los orígenes del teatro español según Moratín”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan Ed., 1980, pp. 155-161

⁴⁰ Véanse los estudios de Ildefonso-Manuel Gil, “Polémica sobre teatro”, *Archivo de Filología Aragonesa* (Zaragoza), IV (1952), pp. 113-128 y “El teatro de Mor de Fuentes”, en *Escritores aragoneses (ensayos y confidencias)*, Zaragoza, Librería General, 1979, pp. 69-87.

literatos en España, donde mostraba su discrepancia con las críticas que hizo el aragonés a Lope y expresó que el teatro barroco cultivó las unidades cuando se lo propuso.⁴¹

Las reacciones contra el prólogo de Nasarre tampoco se hicieron esperar. La primera de ellas fue un coloquio satírico escrito por José Carrillo⁴², pero la más importante réplica fue el *Discurso crítico* de Tomás de Erauso y Zabaleta⁴³. Está dedicado a la marquesa de Torrecilla y dirigido al honor de la patria y a la defensa apasionada de las comedias de España y en especial Lope, Calderón y sus imitadores, diciendo que son “*el más dulce agregado de sabiduría, discreción, enseñanza, ejemplo, chiste y gracia*” y que se les ha culpado con rigor “*lo nada en que faltaron*” y no se les ha tomado en cuenta “*lo mucho que sobresalieron*”, idea que expondrán con posterioridad Nipho, Arrieta y Estala. Considera Erauso que el prólogo de Nasarre “*pasa de lo tratable, tolerable, disimulable y demás consonantes de esta significación*”⁴⁴. El discurso está concebido como una carta en contestación a un amigo que le rogaba su intervención en la polémica. Está escrito en forma de diálogo con una señora principal, Marcela, que comenta junto al autor el texto del prologuista, de una forma desordenada y sin un hilo conductor⁴⁵. Podemos observar a lo largo de todo el texto la clara oposición que existía entre los dos sistemas ideológicos, ya que lo que para unos eran los hechos más criticables de la obra lopesca, para los defensores eran los más dignos de elogio. Explica el autor que el prologuista afirmó que los autores habían podrido las comedias por llenarlas de vicios, novedades injustas y ajenas al arte, que es lo mismo que corromperlas. Marcela declara estas afirmaciones como injustas, raras, antojadizas y sobremaliciosas “*pues se dirigen sin fruto, ni necesidad, al deshonor de los*

⁴¹ *Diario de los literatos de España*, Madrid, Imprenta Real, 1738, vol. IV, pp. 1-113. Luzán no tardó en contestar y defenderse con un *Discurso apologético* bajo el anagrama de Don Iñigo de Lanuza.

⁴² José Carrillo, *La sinrazón impugnada y Beata de Lavapiés. Coloquio crítico, apuntado al disparatado Prólogo, que sirve de delantal (según nos dice su autor) a las comedias de Miguel de Cervantes*, Madrid, s.n., 1750.

⁴³ E. Palacios Fernández lo define como “*el discurso más valiente y sólido en defensa del teatro popular, actualizando, mediada la centuria, la poética barroca*.” (E. Palacios Fernández, *Teatro popular*, p. 73). Miguel y Canuto, por su parte, opina que la defensa que emprende es farragosa e insustancial, ya que se limita a responder con argumentos genéricos a las acusaciones de Nasarre convirtiendo el texto en un pesaroso sistema de cita-glosa. (Juan Carlos de Miguel y Canuto, “Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)”, *Criticón*, 62 (1994), p. 40). Véase también Michael Nerlich, “On Genius, Innovation and Public: The *Discurso crítico* of Tomás de Erauso y Zabaleta”, *Hispanic Issues*, (1987) pp. 201-229.

⁴⁴ T. de Erauso y Zabaleta, *Discurso crítico*, p. 196.

⁴⁵ Alfonso Guerrero Casado realiza un esquema sinóptico del desarrollo de la obra en su artículo, “Un ardiente defensor de Calderón en el siglo XVIII: Tomás de Erauso y Zabaleta”, en AA. VV., *Ascuá de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1981, p. 48.

Insignes Escritores, que tienen bien sentada su fama con suficiente lustre de la Naturaleza” y añade que “*aunque cada día brote su enardecido Ingenio un millón de Escritos Prologales, no conseguirá Terenciarnos, Plautificarnos, ni Cervantearnos el Teatro*”⁴⁶. Marcela considera como una plaga para España el irremediable y excesivo amor que se tiene a todo lo extranjero, y Erauso justifica que en materias del gusto, ni entiende ley ni conoce rey.

La polémica contra Lope, como hemos dicho en la introducción, no es algo nuevo. Ya en su tiempo recibió toda clase de críticas, y así nos los recuerda el escritor: “*Mientras vivió, no dexaron de morderle, y tirarle con temeridad, y furia vengativa, sin que por su parte hubiese mérito para las injurias que le hacían*”⁴⁷. Zabaleta alega que antes de que Lope emplease su ingenio en corregir las comedias y Calderón en elevarlas, éstas no eran dignas de honor y estaban llenas de sandeces y vaciedades. Marcela quiere tratar todavía muchos temas, como el del anonimato del prólogo, la falta de sabiduría, amor a la patria y celo a la virtud que hay en él, pero su interlocutor le corta las alas diciendo que para una carta ya han dicho bastante y que su propósito era la defensa de estos autores y no la crítica personal al prologuista, dando fin así a la obra.

El sacerdote Romea y Tapia pertenece al bando casticista y participó en la polémica en defensa del auto sacramental en su revista *El escritor sin título*⁴⁸. Atacó a Clavijo e hizo una defensa acérrima de los autos, considerándolos como legítima poesía sagrada. María Dolores Royo Latorre comenta que este crítico, apasionado y con gran brillantez, carece de concreción al asumir la defensa de las obras de Calderón, que considera injustamente atacadas, y no ofrece argumentos sólidos con que neutralizar las críticas⁴⁹. José Miguel de Flores y Barrera, alcalde de Casa y Corte, y director de *Aduana crítica*⁵⁰, también se levantó en defensa del auto sacramental en las páginas de su periódico y rechazó las críticas con que habían denostado a nuestros dramaturgos del Siglo de Oro.

⁴⁶ T. de Erauso y Zabaleta, *Discurso crítico*, pp. 38-39 y 42.

⁴⁷ T. de Erauso y Zabaleta, *Discurso crítico*, p. 150.

⁴⁸ Juan Christoval Romea y Tapia, *El escritor sin título*, Madrid, Oficina de Manuel Martín, 1763. Para conocer su obra y personalidad, consúltese el artículo de Leonardo Romero Tobar, “Romea y Tapia, un casticista aragonés del siglo XVIII”, *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXIV-XXXV, (1984), pp. 135-149.

⁴⁹ M. D. Royo Latorre (ed.), *Francisco Mariano Nipho: Escritos sobre teatro*, p. 32.

⁵⁰ *Aduana crítica, donde se han de registrar todas las piezas literarias, cuyo despacho se facilita en esta Corte. Hebdomadario de los sabios de España*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1763, 2 vols.

Fernández y González en su *Historia de la crítica literaria* cita entre los defensores del teatro antiguo nacional a Ramón de la Cruz, que habitualmente no es nombrado en estas polémicas y dice que acudió a mantener la gloria del teatro tradicional este insigne poeta que desde 1765 escribía para el teatro dramas de costumbres con los que llegó a cautivar al público. Afirma que su tendencia patriótica está demostrada en su sainete tragicómico *El Manolo*, el cual, “con hallarse escrito en verso suelto, puesto de moda por la escuela francesa, ofrece en su estilo joco-serio donosas antítesis, en que se muestra el mayor contraste posible entre los caracteres patéticos, asunto de las tragedias de Racine y el notable desenfado de la clase más humilde de España”.⁵¹

Por su parte, Nipho, que había sentado plaza de prudente en la polémica, pasó a engrosar las filas de los defensores a ultranza del teatro español con su opúsculo *La Nación Española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces en defensa de las comedias*. Pretende demostrar en él las excelencias del teatro barroco español y denunciar las acusaciones de “bárbaros” con que eran amonestados sus partidarios⁵². Atribuye su discurso a un “caballero amante de España, y bastante sentido de que se haya tratado de bárbaros a los españoles por aficionados a su teatro.” Sobre *El Pensador* opina que sus juicios son poco maduros, que en ellos demuestra que ha leído más que reflexionado. Este crítico, continúa, y la “sabia cuadrilla de sus secuaces”, no sólo lanzan injurias contra las comedias españolas sino que tratan de bárbaros a los que van a verlas. Nipho quiere probar que halla las piezas cómicas españolas más perfectas y dignas de estimación que las extranjeras. En el sainete *El Tribunal de la Poesía Dramática* se hace una defensa a ultranza del idioma español en las personas del zapatero y el albañil, que se quejan de no entender lo que se dice en los teatros:

Z: “...Y se dicen sus amores

⁵¹ F. Fernández y González, *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días*, p. 32.

⁵² También contestaron a las críticas de Clavijo el dramaturgo Antonio Bazo, *Romance liso y llano, respuesta al Pensador, sobre las impugnaciones que ha hecho del teatro español, con motivo de estarse representando en el coliseo del Príncipe la comedia intitulada “La jura de Artaxerxes”*, Madrid, s.n., 1762 y Luis Jayme en *La comedia española defendida*, Madrid, Imprenta del Diario, 1762. Para más información, consúltese J. Checa Beltrán, “La crítica literaria periodística en los años de *El Pensador*”, pp. 121-130. A Nipho se refiere Sebastián y Latre cuando escribe que, a parte de la gente sencilla y sin instrucción, hay otra especie de vulgo, “al parecer culto, o que debiera serlo, que es quien hace frente y resiste que en España se admita lo que está recibido en todas las demás Naciones de Europa.” (T. Sebastián y Latre, *Ensayo sobre el teatro español*, s.p. [9]).

*con aquello de tormento,
ídolo, Palas y palos,
Ceres, cerazas o berros,
Di-Ana o Di-María Antonia,
Con otros muchos pitetos.*

*A: “Háblese la lengua misma
que hablaron nuestros abuelos;
y digan: ¿me quieres, Juana?
Y ésta responda: sí, Pedro”.*

Después de una petición de claridad y pureza en el lenguaje, el personaje de la Poesía Dramática proclama las excelencias de los autores españoles.

Pedro Estala reivindica a los dramaturgos españoles del Siglo de Oro integrándose en la polémica. No se apoya en patriotismos o nacionalismos y defiende el teatro barroco con una postura estrictamente literaria porque encuentra muy superiores el arte de inventar y disponer la fábula a los errores que se le imputan. No ve que seguir las reglas de las tres unidades sea un verdadero mérito, y dice que “*es tan fácil de aprender que no ha quedado pedante que no se la sepa a coro*”⁵³. Aunque los italianos dicen ser los primeros que comenzaron a hacer tentativas en el campo de la dramática, afirma Estala que el teatro nos debe a los españoles mucho más que a ellos, y cita a los autores más famosos hasta llegar a las “desatinadas” comedias de Cervantes. Hace referencia al prólogo de Nasarre en el que el bibliotecario pretende elevar a algunos cómicos desconocidos con el fin de abatir hasta el extremo a Lope y Calderón, no obstante defiende, nombrando también a Napoli Signorelli, que para que haya corrupción primero debió haber perfección, y ésta, dice, nunca la hubo con anterioridad a Lope, quien “*diga lo que quiera el pedantismo y la preocupación, sacó de mantillas nuestro teatro, ennobleció la escena, introduxo la pintura de nuestras actuales costumbres, y con la fecundidad de su invención, abrió campo a los ingenios para que formasen un teatro propio de nuestras circunstancias*”⁵⁴. No niega sus defectos, pero a

⁵³ P. Estala, “Estudio preliminar” a Sófocles: *Edipo tirano*, p. 42.

⁵⁴ P. Estala, “Estudio preliminar” a Aristófanes: *El Pluto*, p. 37.

pesar de ellos afirma que tienen escenas admirables, caracteres originales y estilo propio, inmensidad de situaciones, interés y deleite. Y propone a los críticos que tan ligeramente censuran que prueben a hacer un drama para que la experiencia les enseñe a tratar con más indulgencia a quienes critican.⁵⁵

María Elena Arenas Cruz sitúa a Estala entre quienes a finales del siglo XVIII vindicaban de forma equilibrada e inteligente la tradición teatral española.⁵⁶

Más tarde, en 1784, Masson de Morvilliers publicó el artículo “Espagne” en la *Encyclopédie méthodique*, y éste fue el ataque contra la literatura española que más repercusión tuvo, ya que hacía la siguiente pregunta: “*Pero ¿qué se debe a España? Y en dos siglos, en cuatro, en diez, ¿qué es lo que ha hecho por Europa?*”⁵⁷ Estas acusaciones provocaron que los autores que con anterioridad habían estado a favor de los postulados neoclásicos, ahora realizasen una defensa acérrima de nuestra literatura barroca, como es el caso de Forner. Los jesuitas expulsos como Lampillas o Juan Andrés también se alzaron en pro de la literatura española, el primero más apologético, el segundo, concediendo a cada país el mérito que se merecían en su opinión. El juicio de estos autores fue justo y equilibrado, constituyendo un paso adelante en la rehabilitación de este teatro⁵⁸. Otra de las defensas fue la que realizó García de la Huerta con su publicación de *Teatro Español* (1785), colección de comedias españolas del Siglo de Oro donde defendía las peculiaridades de este teatro frente a las reglas universales que los neoclásicos proponían, a la vez que desautorizaba las refundiciones⁵⁹. Se anunciaba en la *Gaceta de Madrid* el 2 de

⁵⁵ Esta misma idea era compartida por un crítico que firmaba en la prensa diaria como “El Imparcial”: “*Pregunto yo a los que muerden y despedazan las cosas y costumbres ¿por qué no prescriben reglas instructivas? ¿por qué no dan piezas que interesen y deleiten? ¿o por qué no se hacen cómicos para desterrar imperfecciones y completar la diversión con todos los caracteres y verdades que les propone su imaginación acalorada?*” (Diario de Madrid, 6 de diciembre de 1801, pp. 1393-1394).

⁵⁶ M. E. Arenas Cruz, *Pedro Estala, vida y obra*, p. 396.

⁵⁷ *Encyclopédie méthodique*, París, 1782, I, pp. 554-568. (Cito por P. Sainz Rodríguez, *Historia de la Crítica Literaria en España*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 27-36).

⁵⁸ Para un mayor conocimiento de la obra de estos autores, Javier Lampillas, Antonio Eximeno, Juan Andrés y Esteban de Arteaga, véase el artículo citado de Rossi, “Calderón en la crítica española del XVIII”, pp. 69-84. Una nueva defensa del teatro la encontramos en una carta, inédita hasta hace poco, que escribieron a Juan Andrés: Livia Brunori, “Un`inedita difesa del teatro spagnolo: la *Carta al abate Don Juan Andrés sobre las comedias españolas y las francesas* di Diego Antonio Rejón de Silva”, en P. Garelli e G. Marchetti (eds.), *Un hombre de bien*, I, pp. 99-112.

⁵⁹ Contra él escribieron los autores del bando clásico, que no pudieron perdonarle que sostuviese ideas contrarias y alcanzara tanto éxito con su *Raquel*. Samaniego compuso sus *Memorias de Cosme Damián* contra el prólogo de *El Teatro español*. Forner dirigió contra Huerta su *Fe de erratas del prólogo* y las *Reflexiones de Tomé Cecial*, Moratín *La Huerteida* e Iriarte un epigrama como epitafio. También arremetió contra él el que había sido su amigo Cándido María Trigueros, en su *Teatro español burlesco*, obra en la que pretendía

septiembre de 1800, como una obra deseada por todo hombre de gusto y preparada por un laborioso colector que restituyó a su primitivo esplendor las producciones de nuestros mejores poetas. El hispanista Rossi, en su artículo citado sobre la crítica calderoniana, opina que García de la Huerta cae en grandes incongruencias en sus asertos, los cuales se pueden achacar a su temperamento impulsivo y a su indiferencia e ignorancia de las obras ajenas.

En el primer tercio del siglo XIX continuó la polémica a favor o en contra del teatro barroco español. Los dos libros más importantes aparecidos en esta época y que trataron este tema fueron las traducciones de Blair y Batteux. Tanto Munárriz como Arrieta, sus traductores, coincidieron en la defensa y alabanza de este teatro, para el primero de ellos porque la escena española se naturalizó con Lope y Calderón, para Arrieta porque estos autores se encargaron de nacionalizar el arte dramático.⁶⁰

Munárriz opina que la tragedia francesa tiene mucho lustre y dignidad. Les da el mérito sobre los antiguos de haber introducido más incidentes, más variedad a las pasiones, caracteres más desenvueltos y por este medio haber dado más interés al asunto. Imitaron a los antiguos en la regularidad del plan, la atención a las unidades, el decoro de sentimientos y de moral; y su estilo es muy poético y elegante. Les censura la falta de calor, de fuerza y de naturalidad en el lenguaje de las pasiones. De esta forma rehabilita a Lope y a Calderón de un modo claro y definido, pues les reprocha sus defectos pero no calla sus méritos. Sin embargo, no realiza una defensa apasionada y reparó simplemente en el rigor con que ambos dramaturgos reflejaron las costumbres de su época por lo que no cabe la crítica de inverosimilitud. Les recrimina, al igual que Latre, que no aprovechasen su habilidad para cumplir con el fin moral de la dramaturgia.

ridiculizarlo. La historia es una burla en la que se satiriza a los defensores acérrimos del teatro barroco. Dice la editora de esta obra que Trigueros actúa con la voluntad de contribuir al adelantamiento de la maltrecha literatura española educando a la opinión pública en el aprecio del arte y en la defensa del buen gusto, “y lo consigue con *El Teatro Español burlesco por varias razones: porque sabe desengañar sin ofender; porque escribe con una prosa suelta, ágil, desenfadada pero correcta, y porque no abruma adoctrinando, como los críticos pedantescos a los que rehuye, sino que enseña mientras entretiene con las hazañas del entrañable Crispín Caramillo.*” (Cándido María Trigueros, *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros*, Madrid, 1802; prólogo de F. Aguilar Piñal, ed., introducción y notas de M. J. Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Plaza Universitaria, 2001, p. 53). En el anuncio que se hace de esta obra en el periódico *Efemérides de España*, el 16 de mayo de 1804, escribía el redactor que era menester emplear la sátira para acometer por todos los medios posibles los abusos de esta especie.

⁶⁰ La investigadora M. J. Rodríguez Sánchez de León estudia en un artículo ambas aportaciones a la controversia: “El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 77-98.

El abate francés Batteux habla a favor del teatro español antiguo acompañando sus juicios con los de Marmontel, quien opina que los autores barrocos españoles tienen una imaginación desarreglada, pero fogosa y fecunda, recalcando que la acción de sus obras es rápida y viva. Lo contrario lo juzga como un vicio del teatro de Francia e Italia: la languidez, la imitación fría y servil de los antiguos, los largos razonamientos y declamaciones. Sin embargo, escribe Arrieta en su traducción que los franceses sacaron del modelo informe español la idea sublime de dos géneros regulares, fecundos y morales, y mientras ellos han progresado rápidamente en las artes, nosotros proseguimos descarriándonos del verdadero camino que conduce a la perfección. Arrieta hace sus aportaciones sobre los tres célebres trágicos franceses, Corneille, Racine y Crevillon para dar a conocer al lector los mejores modelos y contribuir al adelantamiento y a la ilustración de la dramática española. En cuanto a los españoles, salva de una forma evidente y explícita el teatro nacional del Siglo de Oro. Señala a Lope y Calderón como los que dieron realce al teatro y fueron el origen de todo lo bueno que hoy vemos, aunque no distinguieron bien el género trágico del cómico, mezclándolos y confundiéndolos; pero aun así confiesa que a no ser por sus primeros ensayos, “*quizá estaríamos sufriendo la frialdad y languidez de las pretendidas imitaciones del griego*”⁶¹. De Lope elogia su extensión, variedad y amenidad de ingenio, y la suavidad, fluidez y naturalidad de su versificación. De Calderón alega que a quien tiene sus superiores cualidades y el encanto de su estilo, se le deben suplir las faltas. A pesar de los fallos de la antigua comedia española, Arrieta la defiende por poseer muchas bellezas que admirar e imitar. Opina que los críticos severos y preocupados que han juzgado negativamente nuestro teatro no han leído más que una parte de las comedias. Pone a continuación cantidad de ejemplos para mostrar a los lectores que las grandes obras de autores franceses e italianos han tomado sus argumentos de las españolas, y copia una cita de Voltaire que dice así:

“Ningún escritor español ha traducido ni imitado autor alguno francés hasta el reinado de Felipe V. Nosotros, por el contrario, desde el tiempo de Luis XIII y de

⁶¹ C. Batteux, *Principios filosóficos de la Literatura*, pp. 161-162.

Luis XIV hemos tomado de los españoles más de cuarenta composiciones dramáticas".⁶²

Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico sobre el origen de la comedia* llama a esto "honorífico plagio" y también reproduce varios textos donde se alega que son los franceses y resto de europeos quienes se valieron del teatro español. Junto a más testimonios de otros autores franceses, cita el escrito por Voltaire en el *Preface sur le Cid, et sur le menteur*:

"Es preciso confesar que nosotros (los franceses) debemos a los españoles la primera tragedia patética (El Cid) y la primera comedia de carácter (El Mentiroso), que han ilustrado a la Francia", y copia otro párrafo que el mismo había dicho con anterioridad aunque no cita la fuente: "Los españoles tenían en todos los teatros de Europa la misma influencia que en los negocios públicos: su gusto dominante al par de su política".⁶³

Dice Díez Borque que los juicios de Pellicer en apología del arte dramático español son prácticamente los tópicos que viene repitiéndose indiscriminadamente para ensalzar el teatro de Lope, olvidando que muchas de estas afirmaciones son más que sometibles a revisión y reconsideración, en especial lo que se refiere a propiedad de caracteres (que en realidad son esquemas fijos y repetidos), invención (una vez encontrado el patrón se repite hasta la saciedad), descripción de las costumbres nacionales (pero no de la realidad cotidiana que sistemáticamente evita, escamotea y embellece), etc.⁶⁴

Un crítico del *Diario de Madrid* exponía su parecer en las páginas de la prensa al reavivarse la polémica a principios del siglo XIX sobre si las antiguas comedias eran mejores que las modernas o no. Mostraba las virtudes y los fallos de los clásicos españoles,

⁶² C. Batteux, *Principios filosóficos de la Literatura*, p. 184. Comenta Rossi que la idolatría por los dramaturgos franceses fue tan rigurosa que los fanáticos españoles neoclasicistas se olvidaron de todo lo que el teatro francés había recibido del teatro español del Siglo de Oro, y que sólo trataron de resucitar en España un teatro esclavo de las unidades con el consenso de la galomanía que triunfaba en academias y periódicos. (G. C. Rossi, "Calderón en la crítica española del XVIII", pp. 43-44).

⁶³ Cito por Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España con las censuras teológicas. Reales resoluciones y providencias del consejo supremo sobre comedias*, Madrid, Imprenta del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 vols; ed. parcial a cargo de J. M. Díez Borque, Barcelona, Editorial Labor, 1975, p. 43.

⁶⁴ C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia*, p. 121, nota 11.

sin diferenciarse de los tópicos que hasta ahora hemos visto, pero explicaba que las comedias nuevas, arregladas a las unidades y verosímiles en todas sus partes, quedaban frías y sin acción, y que además eran tan pocas que no podían surtir un teatro. Acompañaba a estas reflexiones el consejo de que una buena comedia debe ser verosímil, instructiva, correctiva, divertida, metódica, clara, oportuna y, si puede ser, original⁶⁵. Esta opinión que había aparecido en la prensa, que generalmente incluía críticas largas, insultantes, irónicas y farragosas, era tan sencilla, clara y bien escrita, que fue apoyada en el periódico del día siguiente con una parábola, cuya conclusión era que el burro grande (como la mala crítica) gasta mucho tiempo para hacer poco y malo; y el burro pequeño (como la buena crítica) hace mucho y bueno en poco tiempo. Y se disculpaba el escritor diciendo “*no faltará quien diga que mi parábola tiene mucho de asnal, pero un principiante necesita mucho tiempo y ejercicio para saber parabolizar a caballo*”.⁶⁶

En mayo de 1803 uno de los colaboradores del *Diario* alababa la concurrencia del público a ver *La moza del cántaro* de Lope, y escribía para que unos cuantos se enterasen de que estas obras antiguas valen más que “*esas narcóticas piezas modernas, cuyos autores originales quedarán eternamente en el olvido y cuyos traductores sólo traerán a nuestra nación la vergüenza de haber tenido hijos que ignoren de tal modo las bellezas de su idioma.*” Afirmaba que las piezas que se estaban representando en los coliseos en los primeros años del Diecinueve sólo podían compararse con los peores sainetes y clamaba por nuestro teatro abandonado. Comentaba que los motivos por los que el público había dejado de asistir a las representaciones del teatro clásico español era la dejadez de los cómicos que no las ensayaban por tenerlas todas como iguales⁶⁷. El 5 de junio del mismo año se publicaba en el periódico citado un elogio a Lope de Vega y al teatro nacional.

La publicación en 1813 de la obra, poco conocida, de Jenaro de Figueroa, *Análisis del Buen Gusto aplicado a las diversiones del teatro* anuncia la reanudación de las polémicas sobre nuestro teatro, siendo él el precursor inmediato de Böhl de Faber, que había de sostener la última y más importante controversia. La corriente de pensamiento que

⁶⁵ *Diario de Madrid*, 3 de febrero de 1802, pp. 133-134.

⁶⁶ *Diario de Madrid*, 4 de febrero de 1802, p. 137.

⁶⁷ *Diario de Madrid*, 14 de mayo de 1803, pp. 537-538. Sobre esta misma función decía otro crítico: “*Se ha representado en el teatro de la Cruz, donde ahora se ha puesto de moda representar las comedias antiguas sin tener gusto ni discernimiento en la elección, pues con la misma impavidez nos anuncian una buena composición de Moreto u otros, que el Pleyto de Hernán Cortés con Pánfilo de Narváez.*” (*El Regañón General*, 29 de junio de 1803, p. 65).

ambos sostuvieron llegó a su coronación con la publicación del famoso discurso de Agustín Durán.⁶⁸

5. 4. Polémicas ideológicas sobre el teatro de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX

El teatro escrito y representado que se estaba llevando a cabo en las últimas décadas del Setecientos constituyó una fuente continua de críticas por el hecho de ser un teatro pensado únicamente para divertir al público y que dejaba a un lado los preceptos que proponían las poéticas neoclásicas. El padre Estala cita las pocas obras que se pueden destacar en su época, las de los Moratines, García de la Huerta, Cadalso e Ignacio López de Ayala, y se encoleriza al tratar de “*las monstruosidades que infaman nuestro teatro*”, prostituido por una “*turba de copleros famélicos que no se proponen en sus composiciones otro objeto que el sórdido y mezquino interés.*” Señala que los menos malos traducen en bárbaro comedias italianas o francesas y que los demás escarban en otras historias para sacar a la vergüenza algún héroe “*que tuvo la desgracia de hacer algo que pudiese dar materia a estos menguados para formar una farsa desatinada*”.⁶⁹

Desde mediados de siglo se manifestó primero esta tendencia en la traducción cada vez más frecuente de obras francesas, y a mediados de la centuria se intentó componer en castellano obras calcadas del modelos francés, siendo primeras las de Montiano y Luyando. Sin embargo, afirma Cotarelo, “*vino a demostrar precisamente lo contrario de lo que se proponía: tan insulsas, pesadas y fastidiosas son las dos piezas de Montiano.*” Le siguió Moratín padre, con obras escritas con todo el rigor del arte pero “*logradas a costa de inverosimilitudes mucho más repugnantes y desprovista de interés, gracia y estilo*”.⁷⁰

María Rosa Gálvez, en el prólogo que puso al segundo tomo de sus *Obras Poéticas*, expresaba una de las preocupaciones principales de los dramaturgos neoclásicos: escribir dramas arreglados al arte y que estos sean aceptados por el público. Opina que no sólo se debe acudir a las traducciones de obras extranjeras y admira las buenas obras del Siglo de Oro español. Pretende que desaparezcan de la escena los excesos de mal gusto y de la falta

⁶⁸ Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*, Madrid, 1828; ed. moderna de D. L. Shaw, Málaga, Ágora, 1994, (Hybris; 6).

⁶⁹ P. Estala, “Estudio preliminar” a Aristófanes: *El Pluto*, p. 44.

⁷⁰ E. Cotarelo, *Iriarte y su época*, p. 40.

de moral. Opina Eva M. Kahiluoto que una de las mayores dificultades de esta escritora y en general de todos los neoclásicos está en que han creado ante todo un teatro literario pero no un espectáculo destinado a la representación. Cree que es difícil que haya tragedias perfectas en una nación que recibe con poco gusto estos espectáculos, y cuyos actores no quieren exponer al público este género dramático, “*que hace las delicias y constituye la mejor parte del teatro de otras naciones cultas*”.⁷¹

Arrieta, en su traducción a Batteux, hace algunas observaciones sobre la moderna comedia española y se lamenta de que este siglo, a pesar de su decantada filosofía e ilustración, es sumamente estéril. Sólo encuentra frialdad y pobreza de ingenio, ridícula y pedantesca afectación, lenguaje fastidioso y sin carácter, caracteres extravagantes y pueriles, planes miserables, diálogos insulsos. Dice que son arregladísimos, pero fastidiosísimos, y que apenas nacen los vemos morir quedando sepultados en perpetuo olvido de donde no saldrán jamás. Juan Pablo Forner, gran polemista no se quedó a la zaga en sus críticas al teatro. En su *Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro* comienza así:

“*El teatro, mirado en nuestra España como un entretenimiento de farsa que se da al público para distraerle y considerado en el resto de Europa como la palestra más sobresaliente de los talentos grandes, la escuela más enérgica del pueblo y la diversión más racional, más noble, más útil, más deleitable entre cuantas se conocen, el teatro, vuelvo a decir, a juicio de gentes más imparciales y más sensatas, yace hoy en España en un grado tan indecoroso y abatido que, si no toca en la línea de la barbarie, por lo menos no está muy lejos de la grosería, de la indecencia y del mayor desorden a que puede llegar este género de establecimiento*”.⁷²

Opina que no hay ninguna diferencia entre las comedias de algún personaje histórico y las llamadas de capa y espada, pues ambas contienen los mismos lances,

⁷¹ M. R. Gálvez, *Obras Poéticas*, II, p. 4. Publicado también en el Apéndice de *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 247-248. Véase el artículo de E. M. Kalihuoto Rudat, “Rosa María Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico”, *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 238-248.

⁷² J. P. Forner, *Exequias de la lengua castellana*, ed. de J. Jurado, p. 407.

pensamientos, medios, bufonadas y personas. Para Forner el teatro no debe ser más que unas parábolas puestas en acción, ejemplos naturales de la vida humana, que mejoren la sociedad pintando con verosimilitud lo que ocurra en ella. En cuanto a los autores, defiende a Lope y Calderón porque escribieron dramas que en medio de su desarreglo, contenían escenas admirables y situaciones interesantes; sin embargo, ya no hay ni sombra de sus bellezas en el teatro publicado en el siglo XVIII, ya que los seguidores de los grandes ingenios, sólo han imitado sus vicios, lamenta.

Tomás de Iriarte en su obra *Los literatos en Cuaresma* dice por boca del conferenciante que remeda a Cervantes que, habiendo de ser la comedia espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, de necedades e imágenes de lascivia, y que sin duda necesitan una severa y juiciosa y enmienda. De una forma muy cómica explica por qué, a pesar de que una obra que contiene mil cosas acabadas en “ad” como propiedad, novedad, majestad, moralidad, claridad, y sobre todo, un castellano correcto y sin mezcla de galicismos, “*de que Dios nos libre por su amor y misericordia*”, es posible que no guste al auditorio, ya que éste “*está esperando alguna relación en que hay tempestades, eclipses, batallas, caballos, leones, tigres y toda casta de monstruos, fieras, vestiglos, alimañas y sabandijas descomunales; o algunas comparaciones poéticas que abunden en flores, troncos.... Nada de esto encuentra en la tragedia nueva; se aburre y toma el partido de echar un sueño mientras llega la tonadilla.*” Iriarte pasa revista a los espectadores del teatro, los cuales han ido a buscar algo que no encuentran en estas comedias arregladas al arte; allí están los que sólo quieren ver al gracioso, o a las cómicas, las que van a ver el vestuario como si se tratara de una tienda de batas, el payo de Móstoles que desea las tramoyas y aparatos de un cuarto o quinto *Pedro Bayalarde*, los que buscan el arte mágico, “*sea nigromancia, quiromancia, hidromancia, aeromancia, piromancia, geomancia, cleromancia, espatulomancia u otra brujería de nueva invención*”, los que quisieran ver autos, los que desearían oír glosas, los defensores de las traducciones, los apologistas de las nacionales, etc.⁷³

⁷³ T. de Iriarte, *Los literatos en cuaresma*, pp. 77-81. Clavijo realiza también una divertida relación costumbrista de los asistentes al coliseo: los cortejos, los petimetres, los jóvenes que lucen sus galas y amoríos, los ancianos con sus anteojos, etc. También define sus cualidades intelectuales: “*la Nación es tan*

La más clara disputa que hubo entre los partidarios de un teatro arreglado a las reglas y un teatro popular la protagonizaron Leandro Fernández de Moratín y el dramaturgo barcelonés Luciano Francisco Comella. Éste último, junto a los de su escuela, fue objeto continuo de las críticas de los partidarios del buen gusto, en especial de Leandro, que lo satirizó en su famosa obra *La comedia nueva o El café*, a la que Edith Helman califica más de clase de estética que de comedia, “pero una clase muy entretenida por el diálogo chispeante acerca de la comedia dentro de la comedia”.⁷⁴

En la *Minerva* podíamos leer unas cartas de un amigo residente en Madrid a otro residente en las montañas de León. Aparecían firmadas por E. P. (¿Editor del Periódico?), y en ellas pintaba la decadencia de la literatura, “*decaídas están las letras, pero mucho más lo está el teatro.*” Le comenta a su amigo cómo está el teatro hoy en día, donde los autores trabajan a destajo para adelantar en lo extravagante, lo ridículo y lo feo, ya que ahora gusta lo aparente y superficial y brillan los delirios de una ardiente y descabellada imaginación que atemoriza con espantosos monstruos. Sin embargo, le participa el feliz triunfo de nuestra escena cómica con el estreno de *El sí de las niñas*, a la que alaba, y desea que estos felices ejemplos se multipliquen para que España llegue a tener un verdadero teatro cómico⁷⁵. El periódico *Nuevas Efemérides de España* nos ofrece en sus páginas un discurso sobre teatros en el que enumera qué poseían estas comedias de la escuela comellana para

bárbara y estúpida, y sus individuos mal organizados que les ofende la regularidad, y sólo hallan placer en la deformidad, la indecencia y el desorden.” (*El Pensador*, Pensamiento I, pp. 36-38).

Otra división de espectadores la encontramos en la *Gaceta de Madrid*, que los clasifica en tres grupos: los que miran el teatro como un recreo honesto y no llevan más fin que el de entregarse sencillamente a la dulce ilusión que la escena les ofrece; los que por razones personales con respecto al autor o por su inclinación natural a morder y hacer daño, van prevenidos de bilis, de veneno y de silbatas para dar con la producción en tierra sea cual sea su mérito. (Gracias a los progresos de la malicia esta clase es tan numerosa como la primera); y por último, una clase oculta y modesta, la de menos ánimo y fuerzas, que está encargada de una buena causa: proteger y defender la obra y su autor. (*Gaceta de Madrid*, 15 de enero de 1810, p. 61). Para conocer más datos interesantes con respecto al tema del público, léanse los artículos de Natividad Massanés, “Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del siglo XVIII español”, *Estudios escénicos*, 19 (1975), pp. 83-101, E. Palacios Fernández, “Un teatro para el vulgo: nuevos datos sobre los receptores de la dramaturgia popular en el siglo XVIII”, *Ars Theatrica. Stichomythia*, Universidad de Valencia, 1 (2003) y Jean René Aymes, “La société espagnole (1808-1814): la notion de ‘public’”, en Claude Morange (et al), *La révolution française et son “public” en Espagne entre 1808 et 1814*, París, Annales Littéraires de l’Université de Besançon, 1989, pp. 125-182.

⁷⁴ Edith Helman, “Goya, Moratín y el teatro”, en *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970, p. 262.

⁷⁵ *La Minerva*, Madrid, Imprenta de la Vega y Compañía, 18 de marzo de 1806, pp. 81-94. En otra carta se refiere a las críticas y habladurías que se han hecho de la comedia de Moratín, como que era un plagio de *El contrato anulado*, y así les responde: “*dicen... pero sólo dicen, en verdad, que la envidia les consume y acaba, que son necios y quisieran ser sabios, que charlando y no estudiando, quisieran ser héroes de la literatura.*” (*La Minerva*, 16 de mayo de 1806, p.153).

que el teatro se llenara de gente y aplaudiera: mucho entrante y saliente, batallas, muertes, desafíos, tramoyas y decoraciones a cada minuto, nuevos y raros incidentes, requiebros y dengues, galanes babiecas y damas jaleas que pían por galanteo, “y *aquí está el interés, el placer y la instrucción.*” También menciona, en otro artículo, la música, los soldados que desfilan, los caballos que bailan, los fuegos de artificio y otras mil zarandajas que hacen pasar agradablemente un buen par de horas. Por el contrario, tras escribir los caracteres de una comedia moratiniana: acción sencilla, moral, bien urdida y bien sostenidos los caracteres, con un lenguaje escogido y acomodado, y muy natural el enredo y el desenlace se queja irónicamente: “*pero dexemos a los que no queremos meternos en honduras científicas divertirnos a nuestro modo, sin hilvanarnos los sesos; como si a un ninfo barbilampiño o a una Venus de quince años les fuera necesario saber tanto como Aristóteles y Horacio, para irse a divertir a los Caños o a la Cruz*”⁷⁶. Algo semejante había expresado en el *Diario*, y no de forma irónica, un crítico en su artículo “A los disputadores de teatro, por Lorenzo Charla”, en el que expresaba que jamás moriría el teatro y menos el que usara algo de magia para hechizar, “*pero el que nos quiera venir con sencilleces, acciones simples, conversaciones comunes y otras frioleras, están muy expuestos a morir de sarna, mordedura*”.⁷⁷

El Asesor segundo del estado de nuestros teatros analizaba este problema en el periódico *El Regañón General* y comentaba que el siglo XVIII comenzó a introducirse el charlatanismo sobre la observancia de las reglas, y que en ningún tiempo se había hablado tanto de las unidades y se había practicado menos. También añadía, con desesperanza, que los delirios antiguos no eran nada en comparación con los comediones modernos, “*como los Carlos XII, las Catalinas, los Federicos, y otros infinitos, destituidos enteramente de plan, de trama, de sentido común y hasta del lenguaje castellano*”⁷⁸. Gabriel de Araceli, protagonista de los Episodios Nacionales de Galdós, y criado de la González en la primera de ellas, describe en estos términos la situación del momento:

“Pepa González estaba afiliada al bando de los antimoratinistas [...], ello es que mi ama gustaba de las obras de Comella [...], le gustaban aquellas comedias en

⁷⁶ *Nuevas efemérides de España históricas y literarias*, Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1805, p. 195.

⁷⁷ *Diario de Madrid*, 28 de enero de 1802, p. 110.

⁷⁸ *Regañón General*, 15 de junio de 1803, p. 39.

*que había mucho jaleo de entradas y salidas, revista de tropas, niños hambrientos que piden la teta, decoración de gran plaza con arco triunfal a la entrada, personajes muy barbudos, tales como irlandeses, moscovitas o escandinavos, y un estilo que permitiese decir a la dama, en cierta ocasión de apuro: estatua viva soy de hielo..., o rencor, finjamos... encono, no disimulemos...cautela, favorecedme. [...] Como este género de literatura iba cayendo en desuso, rara vez tenía mi ama el gusto de ver en la escena a Pedro el Grande en el sitio de Pultowa, mandando a sus soldados que comieran caballos crudos y sin sal, y prometiendo él por su parte almorzar piedras antes que rendir la plaza. Debo advertir que esta preferencia más consistía en una tenaz obstinación contra los moratinistas, que en falta de luces para comprender la superioridad de la nueva escuela, y en que mi ama, rancia e intransigente española por los cuatro costados, creía que las reglas y el buen gusto eran malísimas cosas, sólo por ser extranjeras, y que para dar muestras de españolismo bastaba con abrazarse, como a un lábaro santo, a los despropósitos de nuestros poetas calagurritanos”.*⁷⁹

A pesar de que en su época fue denostado por los ilustrados y aplaudido por el público, la imagen peyorativa que de el dramaturgo de Vich ofreció Pérez Galdós en su novela *La corte de Carlos IV*, ha permanecido hasta que una nueva corriente de críticos ha querido aportar una nueva imagen de un Comella no tan apartado de las reglas neoclásicas⁸⁰. El primero de ellos fue el musicólogo José Subirá que defiende al

⁷⁹ B. Pérez Galdós, *La corte de Carlos IV*, pp. 16-17.

⁸⁰ Comella, después del sambenito de coplero famélico con que le designó su eterno instigador Moratín y que repitió dejándolo para la posteridad Galdós en su *Corte de Carlos IV*, ha sido revalorado, tanto en su persona como en su obra, por diferentes investigadores modernos que han sabido valorar su trabajo y le han concedido un importante papel en la dramaturgia de su época. Esto se ha producido gracias a las investigaciones de José Subirá en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes; Cambronero hizo un estudio decimonónico importante “Comella” en la *Revista Contemporánea* (1896), CII, CIII, CIV; Ivy Mc Clelland, “Comella Drama and the Censor”, *Hispanic Review*, 30 (1953), pp. 20-31; y en su obra *The origins of the romantic movement* donde le dedica extensas páginas aunque siempre supeditando su atención al objetivo de encontrar en sus textos cualquier rasgo delator de un cierto Romanticismo típicamente decimonónico; Mario di Pinto, en sus artículos en defensa de Comella, lo reivindica como un literato completo, de hecho va más allá, diciendo que el tipo de teatro que hacía, más que una supervivencia del teatro nacional era una anticipación del Romanticismo. (Mario di Pinto, “Comella vs Moratín”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, pp. 141-166, “En defensa de Comella”, *Ínsula* 504 (1988), pp.16-17 y “Comella vs Moratín. Historia de una controversia”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovani Editore, 1988, pp. 141-166). También ha sido valorado por Alva V. Ebersole, *La obra teatral de Francisco Luciano Comella (1789-1806)*, Valencia, Albatros-

dramaturgo, alegando que este artista no merece desdenes. Por su imaginación irrefrenada se le podía comparar con Lope o Calderón, dice, pero también era un hombre culto e ilustrado, conocedor de la mitología y la historia, y versado en idiomas extranjeros así como en música. De hecho, expone el erudito que nuestro teatro autóctono mantenía el tradicional anhelo de incorporar a la declamación sabrosos aditamentos musicales, y que una vez muerto Ramón de la Cruz, fue Comella es escritor teatral que con la intensidad más constante y en las más variadas formas, los incorporó a sus obras. Divide su trayectoria en tres etapas: la de ingreso y feliz acogida en el mundo teatral, de 1778-1790; la época de saña y persecuciones, aunque infructuosas, de 1791-1799, y su rehabilitación satisfactoria, de 1800 hasta su muerte en 1812. Recalca en la vida de Luciano su perdón a las injurias y agravios, ya que entre 1806 y 1808, momento en que triunfaba en Barcelona, repuso las grandes obras de Moratín elogiándole de esta manera⁸¹. Sebold, por su parte, defendió que la escuela comellesca trataba con frecuencia los mismos temas que los dramaturgos normalmente considerados como neoclásicos, y que eran también de este tipo las comedias heroicas de sus seguidores, en las que se suelen observar las tres unidades. Afirmó que Comella y Valladares fueron neoclásicos como Iriarte y Moratín.⁸²

Al finalizar la polémica teatral dieciochesca, el Neoclasicismo terminó victorioso con la comedia de costumbres de Iriarte, la comedia burguesa de Leandro Fernández de Moratín, la comedia lacrimosa de Jovellanos y la tragedia nacional de García de la Huerta. Leandro, que llevó la comedia a su perfección más alta, consiguió representar su primera comedia *El viejo y la niña*, en 1790 en el Príncipe por la compañía de Ribera. Duró diez días y demostró que, cuando la obra era buena, el público la aplaudía, sin importarle que estuviera o no escrita según las reglas del arte. El gran triunfo de la comedia neoclásica

Hispanófila, 1985, y más recientemente por Fernando Huerta, "El comediógrafo mal- tratado: Luciano Comella y la Ilustración", *Hispanic Review*, LXVIII (1991), pp. 183-190.

⁸¹ J. Subirá, *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1953.

⁸² R. P. Sebold, "Contra los mitos antineoclásicos", en *El rapto de la mente*, pp. 45-56. Esto mismo trata el investigador Juan Antonio Ríos Carratalá en su artículo "La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 65-75, donde afirma que lejos de contravenir las reglas y atentar contra el buen gusto hay en muchos de los supuestos "Eleuterios" un reconocimiento de la validez del teatro de Moratín e Iriarte. Los defiende diciendo que todos ellos admiten la necesidad de una reforma teatral, pero la imposibilidad de la misma para ellos porque dependían económicamente de los gustos del público. Para conocer algo más acerca de las innumerables polémicas en torno al teatro de Moratín a lo largo del siglo XIX, léase el artículo de A. Dérozier, "El significado de las polémicas de la época en torno al teatro de Leandro Fernández de Moratín", en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, pp. 61-74.

llegó y se consolidó en 1806 con la representación en la Cruz de *El sí de las niñas*, que estuvo más de treinta días en cartel⁸³, y desterró por una temporada de las carteleras las comedias heroicas y militares. Moratín siempre había creído que con el sentido común, la ilustración y un poco de razón se podría alcanzar el buen gusto en el arte y desterrar de los escenarios las comedias disparatadas.

En 1809, un crítico anónimo escribía al señor diarista del *Diario de Madrid* para señalar que los malos poetas todavía trataban de disculpar su ineptitud con el mal gusto del público; sin embargo, éste, como había demostrado en sus aplausos a Moratín hijo, demostraba que sabía gustar de lo bueno. Por este motivo reconvenía de esta manera a los que llamaba “comediógrafos de munición”:

“Estudien el corazón humano, y ya que no pueden elevarse a esta sublime ciencia, a lo menos estudien el diálogo de Terencio, de Molière, de Moratín; aprendan ahí el verdadero lenguaje de las pasiones y las expresiones propias de cada carácter, y si logran imitarlos, les prometo mejor suceso que con todas sus invenciones, lances, mutaciones y sermones inoportunos”.⁸⁴

⁸³ Galdós nos relata con todo detalle lo que ocurrió en el estreno de *El sí de las niñas*, y la conspiración que se había fraguado para abuchear y silbar la obra: “*Los enemigos en letras, que eran muchos, y los envidiosos, que eran más, hacían correr rumores alarmantes, diciendo que tal obra era un comedión más soporífero que La mojegata, más vulgar que El barón y más antiespañol que El café.*” Comenta que la obra era criticada por los caudillos de la manifestación fraguada y con su “patriótica actitud” golpeaban el suelo con pies y bastones, bostezaban en coro y se decían frases de fastidio, criticando especialmente que en esta obra se ponía en escena cosas que ocurrían normalmente en la vida diaria, y se la contrastaba con las de Comella en las que jamás pasa nada que remotamente se parezca a las cosas de la vida. Pero a pesar de todo esto, el partido de los silbantes fue derrotado y tampoco pudieron hundir la siguiente representación, pues la presencia del príncipe de la Paz “*impuso silencio a las chicharras y nadie osó formular demostraciones de desagrado.*” (B. Pérez Galdós, *La corte de Carlos IV*, pp. 19 y 34).

⁸⁴ *Diario de Madrid*, 23 de abril de 1809, pp. 453-454.

6. LEGISLACIÓN Y REFORMA TEATRAL

6.1. Introducción

Ante la creencia de que el teatro tenía la capacidad de influir en las costumbres de un pueblo, ilustrar al ignorante y aumentar la sensatez del prudente, desde tiempos antiguos se dio mucha importancia a la legislación teatral y a la preocupación por mejorar este arte que podía causar tanto bien¹. Los diferentes y abundantes planes de reforma que se redactaron a lo largo de los siglos XVII y XVIII han sido estudiados en diversas monografías por especialistas de la dramaturgia de estos siglos. Cuando los antiguos corrales madrileños se transformaron en los teatros de la Cruz (1579) y del Príncipe (1582) para proporcionar con más seguridad ayudas a las Cofradías de Comediantes que atendían las necesidades de los hospitales, el hecho teatral se convirtió en económico y trajo consigo la intervención oficial para la reglamentación y policía de los espectáculos.²

La obra de Casiano Pellicer³ supone un primer acercamiento para conocer todo el entramado legislativo del siglo XVII y sus reglamentos, más tarde recogidos y estudiados por J. E. Varey y N. D. Shergold⁴. Conocemos por su tratado las atribuciones del Protector de Teatros, miembro del Consejo de Castilla, que eran, entre otras, las de autorizar la formación de las compañías, su entrada y permanencia en la corte, permitir la comedia tras la censura, revisar las cuentas anuales de los corrales y la distribución de las ganancias, nombrar alguaciles para el orden, controlar el vestuario de los actores, etc. La creación de un lugar fijo para los coliseos también supuso el desarrollo de la profesión del actor y su agrupación en cofradías⁵ con jerarquía propia y estructura administrativa. En el último capítulo Pellicer extracta los *Avisos del primero de marzo de 1644* y por ellos sabemos que las críticas hechas al teatro y sus sucesivos intentos de reforma no difieren mucho de los de

¹ El estudioso E. Cotarelo recoge información abundante sobre la legislación teatral y planes de reforma al final de su obra, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*.

² Los corrales habían sido fundados por las Cofradías de la Pasión y de la Soledad para sostener los hospitales de la Villa, y su administración estaba en manos de los cofrades. Desde 1632 el Ayuntamiento intervenía en los asuntos de los corrales, pero a partir de 1638, asume toda la responsabilidad financiera y administrativa de los mismos.

³ C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia*.

⁴ N. D. Shergold y John E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650*, Londres, Tamesis Book Limited, 1971.

⁵ Pellicer aporta datos acerca de las cofradías o hermandades de los comediantes, aunque con algunos errores de datación. Quien ha estudiado con detalle el nacimiento y desarrollo del gremio de actores es J. Subirá, *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, 1960.

los siglos posteriores. En este dictamen del Consejo se exigía que desapareciesen las compañías de la legua, que las comedias fuesen de buen ejemplo y llevaran licencia, que se moderaran los trajes de las comediantas, que no se cantasen jácaras ni seguidillas, ni se hicieran bailes indecentes, que los vestuarios estuviesen sin gente, y que asistiera un alcalde a la comedia.⁶

Otro libro redactado en el mismo siglo XVII que nos ofrece información sobre la antigua legislación y que fue escrito en defensa de las comedias ante los ataques de los teólogos es el de Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Aunque incompleto, es el mayor documento sobre crítica teatral española de su centuria y, a pesar de que no se publicó, no fue del todo desconocido en el XVIII. El moderno editor de esta obra, Duncan W. Moir, conjetura por unas palabras de García de la Huerta en la edición que hizo de una obra de Bances en su *Theatro Español, El esclavo en grillos de oro*, que este autor poseyó los manuscritos de Candamo. Tuvo gran repercusión en la redacción de las *Memorias cronológicas* del Corregidor José Antonio de Armona⁷, en cuya primera parte, que es un resumen de la evolución de la escena española y de su administración entre los siglos XVI y XVIII, utiliza básicamente el prólogo de Blas Nasarre y el *Teatro* de Candamo. De igual modo, al escribir sobre la evolución de la legislación teatral en el XVII, Armona se sirvió del resumen que hizo Bances acerca de las disputas sobre la licitud del teatro entre 1649 y 1651. También fue utilizado por Jovellanos en la redacción de su informe sobre los espectáculos públicos.

En el siglo XVIII tanto los eclesiásticos como los ilustrados temían al teatro. Los primeros eran partidarios de suprimirlo; los segundos, en cambio, abogaron por su reforma pensando en él como un instrumento útil para la educación del pueblo⁸. El investigador Jesús Rubio Jiménez señala que estas actitudes simbolizaban modos distintos de concebir al hombre, en la de los teólogos subyacía una visión pesimista de la condición humana, en la

⁶ C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia*, pp. 150-152.

⁷ Para la elaboración de las ya citadas *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, Armona acumuló diverso material, especialmente el referente a la legislación y a la participación del gobierno en este campo, debido a su empeño en realizar bien el trabajo que se le había otorgado como Juez de Teatros. Sus editores modernos consideran esta obra como la primera historia del teatro español.

⁸ Léase el interesante artículo de José Antonio Maravall, “La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración”, en María Carmen Iglesias (ed.), *Estudios de la historia del pensamiento español (Siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 384-405. Importantes escritores del Setecientos como Clavijo, Campomanes, Forner, Moratín, Olavide, etc. señalaron su acción educativa y el descuido del gobierno en algo tan esencial.

de los ilustrados, optimista⁹. Del mismo modo, se advierte una doble censura en el repertorio teatral: los religiosos velaban por los dogmas de la Iglesia e intentaban frenar la entrada en el teatro de la moral laica, el gobierno controlaba las críticas políticas y la ideología de la pieza.¹⁰

6.2. Planes de reforma en el siglo XVIII

Un buen resumen de los principales planes de reforma dieciochescos lo lleva a cabo Jerónimo Herrera Navarro en su artículo “Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII”¹¹. Destaca las aportaciones novedosas de los proyectos más representativos que se escribieron entre 1762 y 1807. Los primeros en plantear seriamente la acuciante necesidad de cambios en el teatro fueron José Clavijo y Fajardo desde las páginas de *El Pensador*¹² y Nicolás Fernández de Moratín con sus *Desengaños al teatro español*. En estas mismas fechas expresaba el escritor Juan José López de Sedano que el teatro clamaba por su reforma y que, a pesar de que oía que se estaba tratando de ella con mucho ardor, se quedaba en la desconfianza y en la antigua creencia de que a esta formidable empresa sólo era bastante el poder y la autoridad del Supremo Magistrado.¹³

⁹ J. Rubio Jiménez, *El Conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, p. 16. El poder público, comenta Díez Borque en el prólogo de la obra de Casiano, no podía dejar que se le escapara de las manos este medio de propaganda masiva, por lo que a pesar de las polémicas protagonizadas por los teólogos que consideraban pecado mortal asistir a las comedias, finalmente triunfaron éstas, debido a todos los beneficios que aportaban. (C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia*, pp. 14-15).

¹⁰ Véase Á. González Palencia, *Historia de la censura. Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España (1800-1833)*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934-1941, V. Cantero García, “El oficio de censor en nuestra historia literaria (Siglos XVII-XIX): estudio y consideración de la censura dramática en la España decimonónica”, *Letras de Deusto*, XXXI-96 (2002), pp. 63-89 y María Luisa López Vidriero, “Censura civil e integración nacional: el censor ilustrado”, en AA. VV., *El mundo hispánico del Siglo de las Luces*, II, pp. 855-867, entre otros. El informe de los censores debía asegurar que la obra se mantuviera dentro del respeto máximo a la moral cristiana, al dogma católico y a la Majestad Real. Más tarde se ordenó también que tuviesen en cuenta la utilidad de la obra, que fuera pedagógica y edificante; y para juzgar su valía literaria, religiosa o científica se recurrió a especialistas. En 1805 se publicó un nuevo prontuario de leyes acerca de la censura, con el motivo de simplificar la actividad censora. Está reproducido por González Palencia, pp. XVII-XXIII y por Antonio Rumeu de Armas, *Historia de la censura literaria gubernativa en España*, Madrid, Aguilar, 1940, pp. 106-111.

¹¹ Jerónimo Herrera Navarro, “Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII”, en AA. VV., *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, II, pp. 789-803.

¹² Clavijo pregonó los nuevos criterios estéticos del teatro neoclásico, pugnó por la reforma material del espectáculo y la representación, combatió las impropiedades del auto sacramental y del drama sacro hasta su abolición, solicitó una carda sustantiva de los temas al uso en las comedias y en el teatro breve, que creía impropios, y dictó normas de comportamiento social para los asistentes a los coliseos. (E. Palacios Fernández, *El teatro popular español del siglo XVIII*, p. 29).

¹³ J. J. López de Sedano, Prefación de *Jahel*, pp. 140-141.

Don Pedro Pablo Abarca de Bolea, X conde de Aranda, durante los años en que ejerció como Presidente del Consejo de Castilla (1766-1772), asumió sus responsabilidades de reformar el teatro para ponerlo a la altura de la política reformista ilustrada¹⁴. Su ambicioso plan estaba centrado en dos puntos clave: la transformación material de los coliseos (construyó en 1768 los teatros de los Reales Sitios y mejoró los equipamientos de los dos públicos), y la creación de un nuevo repertorio (tragedias y comedias francesas traducidas al español, y nacionalización de óperas extranjeras convirtiéndolas en zarzuelas). Fue Bernardo de Iriarte quien redactó para el conde un informe sobre las obras que se podían representar¹⁵. Aranda cortó los disturbios existentes entre los bandos de Chorizos y Polacos, obligando a representar alternativamente en el Príncipe y en la Cruz. Suprimió paños y cortinas, mandó pintar decoraciones, aumentó la entrada de palcos y aposentos en dos reales para el sostenimiento de este nuevo gasto, creando un fondo de decoraciones, y dispuso que hubiese función diaria por la noche en la temporada de verano. Nombró comisario de teatros y corrector de dramas a José Manuel de Ayala, al que Bernardo de Iriarte escribió unas recomendaciones para que desempeñase correctamente su función: suprimir de los sainetes todo lo que sea personal, desterrar las indecencias y obscenidades y los equívocos que encierren ideas lascivas, corregir las indecencias de las tonadillas, remedar todas las comedias que se pueda de Calderón, procurar acercar lo más posible las unidades, suprimir apartes, comparaciones poéticas “y *todo lo que huelga a flor, río, peña, monte, prado, astro*”, suprimir las glosas, sepultar para siempre las comedias de magia, frailes, diablos y aquellas que tengan segunda, tercera y hasta milésima parte, desterrar el entremés de entre jornadas y reservarlo sólo para el final junto a una tonadilla, o baile, representación con tono y naturalidad adecuadas, aunque “*en este particular debemos desengañarnos: los cómicos que tenemos en el día jamás podrán hacer cosa grave ni siquiera tolerablemente*”.¹⁶

¹⁴ Un mayor conocimiento del conde de Aranda en este ámbito nos lo proporcionan Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, duque de Alba: “El conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII”, en su *Discurso leído por el Excelentísimo Señor ___ ante la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 1986; y J. Rubio Jiménez, *El conde de Aranda y el teatro*.

¹⁵ Para conocerlo en profundidad, léase el artículo de E. Palacios Fernández donde aparece publicado y comentado, “El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 43-64.

¹⁶ “Papel que Don Bernardo Iriarte extendió a instancias de D. José Manuel de Ayala, comisario-corrector de dramas para el teatro de la corte”, B.N., Ms. J-214. Reproducido por E. Cotarelo, *Iriarte y su época*, pp. 420-423.

Hay que destacar dentro de su gobierno, la especial dedicación que concedió a los bailes de máscaras¹⁷, permitidos en España durante sólo cinco temporadas. El conde pretendía igualar a nuestro país en estos espectáculos que se ofrecían en otras cortes europeas¹⁸; pero tenía acérrimos enemigos, especialmente en el clero, y en concreto el conde de Teba, arzobispo de Toledo que trató de impedir estos bailes con un memorial dirigido directamente a Carlos III¹⁹. Sin embargo, al caer Aranda en 1773 y poco después Pedro Pablo de Olavide, gran entusiasta y partidario de la reforma teatral sevillana²⁰, Floridablanca suprimió los teatros aristocráticos, prohibió los bailes de máscaras por mezclarse en ellos las diferentes clases sociales y pecar de inmoralidad, y negó también su apoyo a los escritores neoclásicos. Dio de lado a la costumbre, asentada por Aranda, de las llamadas “funciones de gracia”, cuya recaudación se destinaba por entero a las compañías teatrales. También suspendió el ministro Moñino el puesto de “maestro de cómicos”, creado por Olavide y asignado al francés Reynaud.

¹⁷ Se celebraron en el coliseo del Príncipe sólo durante el primero año. Luego pasaron a los Caños del Peral. El horario era de ocho de la tarde a cuatro de la mañana, dos veces por semana desde Navidad hasta Cuaresma. Conforme al proyecto encargado a Ventura Rodríguez, se unió el patio y el escenario del teatro. Cotarelo nos ofrece más información acerca de esta diversión: “Tenían cuatro directores con bastones, maestros de danzas, dos orquestas y el salón adornado e iluminado con infinitas arañas de cera. Aunque de pago, costando la entrada veinte reales, el orden y la decencia eran completos, y sólo se permitía la careta después de entrar en el edificio. El baile empezaba con minués, a los que seguían contradanzas. Dentro del teatro había bebidas y manjares (chocolates, sorbetes, fiambres, asados, pastas); los aposentos o palcos eran comunes para los que sólo querían presenciar el espectáculo. El pueblo se manifestó aficionadísimo a él, y aunque el primer día concurrieron poco más de 500 personas, en los siguientes pasaron de 2000, llegando, cuando ya se celebraban en los Caños, a cerca de 3500.” (E. Cotarelo, *Iriarte y su época*, pp. 55-56). Para conocer las opiniones de la época con respecto a los bailes puede consultarse la *Carta que escribe Don Antonio Valdasreal a un amigo suyo, pintándole en un romance la nunca bien celebrada diversión de los Bayles de Máscaras en esta corte, con todas las circunstancias y modos que comprende. Aparatos que tiene el coliseo del Príncipe, donde se ejecutan sus adornos y providencias, dispuestas a la más arreglada diversión del Público en el presente tiempo de Carnestolendas*, Madrid, Imprenta de Joseph Martínez Abad, 1767; ed. facsímil en *El Madrid de Carlos III*, prólogo de Juana Vázquez Marín, Madrid, Consejería de Cultura, 1989.

¹⁸ Jesús Aguirre afirma que estos bailes de máscaras no eran sólo espectáculo y ocio administrado, sino que tenían en la mente del conde una grave y urgencia significación política. Explica que el designio que encubre estos festejos es conseguir que el pueblo de Madrid olvide los motines recientes para que pueda regresar Carlos III. (J. Aguirre, “El conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII”, p. 41).

¹⁹ Para conocer con detalle el contenido de los informes léase J. Rubio Jiménez, *El conde de Aranda y el teatro*, pp. 150-171 y el artículo del mismo autor, “El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro”, *Alzatz*, VI (1994), pp. 175-201.

²⁰ Olavide fomentó la traducción del teatro francés y grecolatino, favoreció a las compañías teatrales y abrió la primera Escuela de Arte Dramático, de donde salieron artistas tan famosos como Mariano Querol, la Tirana o la Bermeja. Pueden consultarse para más información los estudios de: F. Aguilar Piñal, *La Sevilla de Olavide, 1767-1778*, Sevilla, Ayuntamiento, Delegación Cultural, 1966, y Luis Perdices Blas, *Pablo de Olavide (1725-1803). El Ilustrado*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

En 1763 el prolífico periodista Francisco Mariano Nipho había copiado en la Sección de Moda de su *Diario Estrangero* el tratado de Luis Ricoboni titulado *Reforma del teatro*, con el fin de que si el lector prestaba atención juiciosa a las razones expuestas, todos se interesasen en ella. En la sección del 19 de abril de 1763, que él subtitula “Desahogo de la razón”, podemos leer el siguiente párrafo en el que reparte las culpas de la mala situación que sufre la escena española:

*“¿Quién tiene la culpa de todos los pecados de nuestras comedias? La impericia y a veces la demasiada desenvoltura de los cómicos; la inadvertencia y depravado gusto de los espectadores, y la ninguna exactitud y viveza evaporada de los ingenios”.*²¹

En el siguiente número añadía que la reforma teatral era pedida de justicia por “*el amor y las mujeres*”, ya que la pasión más pura podía perder su inocencia en cuanto pasaba a la boca de los comediantes, que producían ideas corrompidas hasta en el pensamiento del espectador más frío e indiferente. Veamos un ejemplo en el que aboga por esta reforma, publicado en su *Diario* el 5 de julio de 1763:

*“Habría -dicen los más- grandes inconvenientes en suprimirle; pues pongámonos todos de parte de que se reforme, de modo que nos sirva de diversión tan útil como agradable; y de esta suerte se hará más firme, porque yo estoy muy persuadido de que el teatro sería mucho menos formidable para la virtud y produciría también un bien real y verdadero para la sociedad, si, dejando en él los rasgos divertidos y las ingeniosas agudezas, se formase de la escena una escuela de las buenas costumbres, y -digámoslo así- una cátedra pública, donde se ofreciera a todo género de personas, de toda edad y sexo, las máximas de la más sana moral, con alegría y gracejo, y sin asustar con el aparato de austeridad y pedantismo”.*²²

²¹ F. M. Nipho, *Diario Estrangero*, ed. de M. D. Royo Latorre, p. 77.

²² F. M. Nipho, *Escritos sobre teatro*, p. 139.

Poco antes de que dejara de publicarse este interesante periódico, auguró Nipho que el teatro de España no sería cristiano ni de educación hasta que el gobierno lo tomase por suyo, y en él nos mirara a todos como a sus hijos. A fines de los años sesenta, el Corregidor Pedro Delgado le encargó la elaboración de un plan de reforma. El proyecto que presentó el alcañizano constaba de dos partes: la primera trataba de los comediantes y su formación, la Academia de Poetas, las obras y la Dirección General del Teatro; en la segunda presentó un ejemplo completo de presupuesto. La obra se cerraba con un apéndice titulado “Arbitrio asequible para proporcionar el efecto de esta idea”²³. Comienza así:

“El estado deplorable a que ha llegado el teatro de España y la esterilidad que se echa de ver en el Parnaso español dan casi ninguna esperanza de su remedio, no destruyendo hasta los cimientos”.²⁴

En su opinión, los dos males principales que oprimían al teatro eran la falta de buenos poetas y la ausencia de cómicos con talento, pues los de su época eran “*hombres verdaderamente populares y negados a aquel delicado conocimiento y exquisita instrucción que requiere el comercio de las Musas*”²⁵. Propuso como remedio principal crear un Seminario de formación de actores y una Academia de Poesía con diversas funciones, bajo el mando de un buen magistrado que velara por su buen funcionamiento. La dirección tenía que elegir las obras, distribuir los papeles, vigilar ensayos, corregir viejas comedias y ocuparse del Seminario y la Academia. Los errores de los poetas y su pobreza de invención, explicó, era debido a la ignorancia de las reglas del arte, y en cuanto a las faltas de los actores, eran causadas por la escasez de conocimientos de declamación teatral. Para arreglar el primer problema planteó que las obras de teatro se sometieran a doble censura: una de la Academia Real de Poesía, que las examinase con rigidez, respeto a las reglas y decoro a las costumbres, y otra de la Academia Real de la Lengua Española, que se encargara de purificar y purgar las irregularidades y faltas de propiedad. La formación de

²³ F. M. Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección que desea el magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa* (1769). A.H.N., Sección Consejo, Legajo 5530, nº 27; ed. de Christiane España, prólogo de Lucienne Domergue, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994.

²⁴ F. M. Nipho, *Idea política y cristiana*, f. 13.

²⁵ F. M. Nipho, *Idea política y cristiana*, f. 4.

los cómicos, preocupación esencial del reformista, consta de varios puntos: la educación, la imitación de grandes actores, la contemplación de monumentos, pinturas y estatuas de la antigüedad para aprender de sus gestos y vestidos, y el estudio fundamental del comportamiento humano²⁶. Cada uno de ellos, además, se había de especializar según su talento, en tragedia, comedia u ópera²⁷. Denunció como un fallo grave del teatro que cada actor hiciese mil papeles diferentes, que actuaran como mercenarios, que estudiaran sus papeles como papagayos y que, sin tener maestros ni modelos, se hiciesen a todo y sin descansar. Afirmó categóricamente que, si el teatro no se corregía, sería siempre “*ociosa facultad de charlatanes y saltimbancos, cuyo intento es no más engañar a niños y sacar dineros*”²⁸. Comprende que es difícil la profesión del comediante y por ello exige que se les dé una dotación²⁹ para que no deban preocuparse por subsistir y se entreguen con mucho afán a su oficio; de igual madera, se les ha de asegurar la jubilación y la viudedad. Critica los excesos que se hacían con el vestuario de los actores, caro e indecente muchas veces, y declara que el magistrado ha de dirigir este asunto para que los vestidos vayan de acuerdo con los asuntos que se representen y los actores no tengan grandes gastos en lujos desmedidos. Propone la creación de un Seminario para veinticuatro jóvenes de ambos sexos, hijos de los sirvientes del teatro o huérfanos que, desde pequeños, aprendan declamación, música, canto, danza y esgrima, al tiempo que se les enseñe a bordar y a

²⁶ Sobre los actores y el arte de la declamación, consúltese el artículo de J. Álvarez Barrientos, “El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación”, en Evangelina Rodríguez (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de Valencia, 1997, II, pp. 287-309. En este trabajo podemos conocer cuál era la verdadera situación de los cómicos españoles en los siglos XVIII y XIX, y cómo en la mayoría de las reformas no se atendía prácticamente a su figura, debido a que estaban centradas sobre todo en los aspectos literarios y las condiciones de los dramaturgos. Del mismo autor consúltese “El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad”, *Revista de Literatura*, 50 (1988), pp. 445-466. El actor Manuel Catalina escribía en 1877 en defensa de su gremio, pues “*achaque común es hace mucho tiempo culpar a los actores dramáticos de la postración del teatro español*”, y todavía en este momento pedía una subvención que se emplease en formar una compañía compuesta de la mayor parte de los principales cómicos de España, en decorar los espectáculos con esmero y exactitud, en señalar premios a las obras dramáticas que obtuvieran el favor del público por su número de representaciones o por su mérito especial, y en crear la caja de retiros y jubilaciones de los actores. (Manuel Catalina, *El teatro. Los actores*, Madrid, Víctor Saiz, 1877, p. 6)

²⁷ Para Nipho es fundamental este punto, al que considera el eje central de su reforma: “*pensar que hoy se ha de hacer comedia, mañana zarzuela y otro día tragedia, y por unas mismas personas, no es querer que el teatro sea pintura preciosa de lo heroico, deleitable o ridículo, sino un informe mamarracho al que ni se le vean las facciones del rostro ni las proporciones del cuerpo.*” (F. M. Nipho, *Idea política y cristiana*, f. 41).

²⁸ F. M. Nipho, *Idea política y cristiana*, f. 27.

²⁹ Pone ejemplos de los griegos y de los romanos, que ya en su época distinguían a los comediantes y se les condecoraba con anillos de oro y títulos de ciudadanía. También en Inglaterra, Francia e Italia concedieron honor y premios a sus héroes de teatro.

confeccionar sus propios vestidos y accesorios. A los mejores se les debe becar para viajar a Roma y a París a perfeccionarse en la ópera y en el baile respectivamente.

Advierte, pasando al tema de los autores dramáticos, de que sin una Academia de Poesía, en España no se volverá a ver buenos poetas. Éstos, exige, deben adquirir una cultura general en todas las materias, incluida la del corazón humano, y han de estar guiados por maestros que conozcan las reglas del arte, el latín y las principales lenguas. Tienen que estudiar también los monumentos antiguos para presentar unas decoraciones decentes. La Academia debe editar las buenas obras para recompensar así a los poetas económicamente y ofrecer premios a las mejores composiciones: cincuenta doblones para una pieza y cuatrocientos reales para un entremés.³⁰

Opina Christiane España que quizá para evitar el descontento del pueblo, teniendo presentes y muy cercanos el Motín de Esquilache y la expulsión de los jesuitas, le fue denegada al periodista la autorización para imprimirlo, pero afirma que es muy probable que Santos Díez se inspirara en el manuscrito de Nipho para escribir su plan de reforma, pues presenta muchas analogías con él.³¹

El duque de Almodóvar escribió en 1781 una *Década Epistolar*³² en la que muestra una clara esperanza de transformación y reforma de la literatura y de las instituciones culturales en España, entre ellas la del teatro, y señala a Francia como un espejo en el que nuestra nación ha de mirarse. En la cuestión de la dramaturgia encontramos una semejanza con la idea que vimos en Nipho de destrucción hasta los cimientos. Sus palabras son así de contundentes:

“Yo quisiera que nuestro teatro tomara este método ya que en otras mil bagatelas imitamos a estos vecinos nuestros;[...] ¿pero quien me mete ahora en la

³⁰ Esta idea de recompensar las iniciativas meritorias de los autores ya la había defendido con anterioridad Ignacio de Luzán en su muy desconocido *Plan de una Academia de Ciencias y Artes*, que sacó a la luz Guillermo Carnero en su libro *Ignacio de Luzán, Obras raras y desconocidas*, ed. G. Carnero, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1990, vol. 1. La necesidad de crear premios para estimular a los poetas es repetida prácticamente por todos los reformistas que estudiamos en estas páginas.

³¹ Lucienne Domergue destaca de igual manera los paralelismos, más evidentes que las desviaciones, entre los proyectos de Nipho y Moratín. Véase su artículo: “Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, pp. 93-106.

³² Francisco María de Silva (seudónimo de Pedro Francisco de Luxán, duque de Almodóvar), *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* (Madrid, Antonio de Sancha, 1781), Madrid, s.n., 1792.

*reforma de nuestros teatros, que es negocio arduo? Empiece Vm. por echarlos abajo y luego hablaremos”.*³³

Siendo Corregidor de Madrid José Antonio de Armona, ocupó el cargo de Juez Protector de los Teatros de España³⁴, y el tema del este arte, tanto en lo material como en su influencia social y política, fue una de sus principales preocupaciones³⁵. Por los documentos que se conservan en el Archivo de la Villa sabemos cuáles fueron los antecedentes y las funciones de este cargo. Así dice la Real Orden del nombramiento de un Corregidor:

“Desde muy antiguo estuvo a cargo de un ministro de mi consejo el cuidado, gobierno y conservación de los teatros, por hallarse unido a la judicatura y protección de los Hospitales generales, pasión y convalecencia, despachándose la correspondiente real cédula para que conociesen de todos los negocios, causas y dependencias tocantes a ellos [...] Para evitar los embarazos que solía ofrecer la diferencia de jurisdicciones para el uso de las respectivas providencias, y precaver el que hubiese confusión y motivo de recursos, se sirvió el señor Fernando Sexto, por su real decreto de 26 de noviembre de 1747, declarar los asuntos de que debía entender la sala de alcaldes de casa y corte, y el ministro protector de hospitales, [...] Y por una real orden comunicada al mi consejo en 29 del propio mes y año entre los referidos encargos hechos al corregidor por el citado decreto el gobierno

³³ Epístola, IX, p. 266. Cito por el artículo de F. Lafarga en el que estudia este texto, “Noticias y opiniones sobre teatro en la *Década Epistolar* del duque de Almodóvar”, en AA. VV., *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, I, p. 450.

³⁴ Los teatros españoles hasta mediados del siglo XVIII estuvieron sometidos a la jurisdicción del Consejo de Castilla. Después, el encargado de ellos sería un Juez Protector que poseía las funciones de la formación y la policía de las compañías. El primero de ellos fue el marqués de Rafal en 1747. Consúltese el artículo de Charles E. Kany: “Theatrical Jurisdiction of the Juez Protector in XVIII th-Century Madrid”, *Revue Hispanique*, 81 (1993), pp. 382-393. En las propias *Memorias*, punto 150, copia Armona la Cédula de noviembre de 1774 en la que se describen las funciones y los aspectos más destacados del Juez Protector: “*El ajuste y formación de las compañías cómicas, el examen y aprobación de las comedias, la visita de los corrales o teatros de representación; la repartición de papeles, aposentos, y bancos; la modestia de los trajes y ejercicio cómico con todo lo demás anexo y dependiente de las comedias y de las compañías como tales.*” (p. 238). Opinaba Leandro Fernández de Moratín que de nada sirvió el haberle dado al Corregidor de Madrid el título de protector de teatros pues la depravación de la dramática “*pedía de parte de la suprema autoridad providencias más directas y más eficaces.*” (L. Fernández de Moratín, *Comedias, Discurso Preliminar*, en *Obras Completas*, p. 314).

³⁵ Para el conocimiento de la biografía y de los intereses culturales de Armona y Murga véase la edición de sus *Memorias Cronológicas*.

de los teatros de comedias y la formación de compañías. A consecuencia de estas reales deliberaciones ha estado al cuidado de todos los corregidores de Madrid el gobierno interior y exterior de los teatros y composición de compañías, sus autores y cómicos con las mismas facultades que lo exercían los ministros de mi consejo que lo tuvieron unido a la protección de hospitales, sin más diferencia que la de haberse formalizado en el año de 1753 las precauciones con que se deben hacer las representaciones de comedia en esta villa, declarando el conocimiento que en ellas deben tener los alcaldes de mi casa y corte, y la de haber resuelto mi augusto abuelo el real orden de 15 de mayo de 1788 que se admitan en el mi consejo las apelaciones del gobernador o su subdelegado en el caso en que sean discordes las dos sentencias de primera y segunda instancia. Y para mayor claridad de las facultades que correspondían al corregidor como tal protector de teatros, y evitar dudas y disputas en este punto, tuvo a bien mi augusto padre encargar al mi consejo en real orden de treinta uno de octubre de 1792 que expidiese, como lo hizo en 24 de enero de 1793 a favor de vuestro antecesor. [...] Por la qual declaro que como juez protector de los teatros del reyno podáis ajustar y disponer que por vuestra orden se ajusten y formen todas las compañías de comediantes para el uso de las representaciones del número y las que llaman de la legua: examinar las comedias, verlas, aprobarlas, y mandar que se examinen y censuren antes que se representen en los teatros de esta corte, y en las demás ciudades, villas y lugares, excluyendo en todo o parte lo que os pareciere no ser conveniente: que conozcáis de todos y qualesquier negocios tocantes a las referidas comedias, autores y compañías, determinándolas como convenga. Que visitéis y hagáis visitar los teatros donde se hacen las representaciones siempre y quando os parezca conveniente, a fin de que estén aderezados y reparados, dando las licencias necesarias para que se representen las comedias después de estar vistas, examinadas y aprobadas como queda referido. Que estando ajustadas las compañías, repartáis y señaléis y hagáis que por vuestra orden se repartan y señalen los aposentos y bancos que fueren de repartimiento en los teatros a las personas y en la forma que os pareciere, haciendo que los autores, las compañías y los cómicos guarden y cumplan lo que por vos se les mande, y que ningún autor

*tenga compañías si no fuese por expresa licencia; y tendréis particular cuidado de que los comediantes vivan honesta y recogidamente, castigándolos quando hicieses o diesen nota o escándalo en su modo de vivir. Y os doy absoluta y privativa facultad para conocer de sus causas e incidencias, con inhibición de todos los tribunales, excepto el presidente del mi consejo, para donde en los casos en lo que hubiese lugar de derecho otorgaréis las apelaciones que se interpongan de vuestros autos y sentencias. Y podréis también subdelegar vuestra jurisdicción en las demás partes del reyno, y con la misma inhibición en las personas que fueren de vuestra satisfacción; con tal que no sea para ajustar las compañías, ni darles licencia para representar, por que esto solo ha de correr por vuestra mano y no por otra alguna”.*³⁶

Las *Memorias* que redactó Armona nos dejan constancia de todas las dificultades y empeños por los que pasó para intentar mejorar los coliseos de la capital, que se encontraban en un lamentable estado. Sus ideas fueron las de un reformista ilustrado, y llevó a cabo sus transformaciones, siempre a partir de la legislación, con el intento de mejorar la situación de todos aquellos que trabajaban en el ámbito teatral. Para ello, en 1777 publicó las obligaciones de los directores de las compañías y de los guardarropas. En 1788 prohibió las comedias de magia y las de santos, y solicitó proyectos con el fin de mejorar los teatros. En la introducción del Apéndice tercero titulado “Sobre las óperas y sobre el teatro de los Caños del Peral”, resumió Armona su trabajo:

“Después de haber recorrido en nuestras Memorias Cronológicas el espacio de dos siglos, investigando el origen de la comedia y sus representaciones públicas en España, para demostrar la policía de sus teatros sucesivamente dispuesta por el Gobierno; después de haber fijado el tiempo, los principios y el lugar de los dos primeros edificios de esta clase en Madrid (el del Príncipe y el de la Cruz), por ser también los primeros que se conocieron en España; del Juzgado de Protección, jurisdicción y gobierno, así de los mismos teatros como de todos los representantes y cómicos ya esparcidos por las provincias del Reino; la sucesión cronológica de

³⁶ A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/25/34.

*estos jueces protectores, desde el primero hasta el último actual que conocimos; la propiedad y dominio de los teatros de Madrid, aclarando las varias diferencias ocurridas sobre ellos y sus productos entre las partes contendoras, con las decisiones de la autoridad soberana para acordarlas entre sí y evitarlas en lo sucesivo; finalmente, después de haber indicado con rapidez las revoluciones que los buenos y los malos poetas cómicos causaron en las representaciones públicas y entre los mismos cómicos, ya por el tiempo menos luminoso que unos alcanzaron, ya por el capricho o interés, por la corrupción o el mal gusto dominante que otros encontraron”.*³⁷

Las ideas acerca de la reforma dramática de Miguel de Manuel, censor, bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro y catedrático de Historia Literaria, se recogen en el Apéndice quinto: *“Yo veo que nuestro teatro necesita una absoluta corrección, pero atento al estragado gusto del vulgo, que es el que afloja el dinero, es difícil e impracticable su reforma de pronto y a la vez”*³⁸. Propone como principio fundamental poner el empleo de corrector de comedias y director de teatros en persona de estudio y bien instruida en las máximas de verdadera dramática y poesía teatral. Se opone a que en el diario se critiquen las comedias, porque *“he juzgado siempre que era más criticar esta censura del magistrado que al autor del drama”*³⁹. Señala que ninguna clase de ciudadanos puede satirizarse en público y que los volatines no deberían reemplazar el teatro de los cómicos en la Cuaresma.

Encontramos también un discurso crítico de autor desconocido que se propone el medio de mejorar la escena cómica⁴⁰. Así dice:

“Ya se considere el espectáculo cómico, como le han considerado tantos sabios y no pocos doctores, como escuela pública de costumbres, ya como un mero y pernicioso pasatiempo, como le miran innumerables fanáticos o idiotas, consta de

³⁷ Apéndice tercero, en J. A. de Armona y Murga, *Memorias Cronológicas*, p. 260.

³⁸ Apéndice quinto: “Dos cartas y una curiosa nota de Don Miguel de Manuel dirigidas a Don José Antonio de Armona”, en J. A. de Armona y Murga, *Memorias Cronológicas*, p. 284.

³⁹ J. A. de Armona y Murga, *Memorias Cronológicas*, p. 285.

⁴⁰ Apéndice séptimo: “Discurso crítico sobre el estado de nuestra escena cómica con algunas reflexiones sobre el medio más fácil de mejorarla. Dirígele su autor al M. I. S. Don Josef Antonio de Armona, Corregidor de Madrid y Juez Protector de sus teatros”, en J. A. de Armona y Murga, *Memorias Cronológicas*, pp. 292-303.

*dos partes enteramente distintas y absolutamente conexas y ligadas: composición y declamación; una, dependiente del cómico, otra, del poeta. Ambas se hallan en un grado lastimosos de decadencia, y así para ambas se hace indispensable el remedio”*⁴¹

Opina que el hecho de que se pague lo mismo a una producción deforme e incorrecta que lleva dos meses el componerla a otra limada y meditada, que lleva dos años, ha sido la causa de que se le haya quitado a nuestra escena “*el derecho que le ha dado en todos tiempos la fecundidad de sus ingenios de señorearse entre todas las de Europa*”⁴². No hay producciones cómicas que puedan honrarnos, dice, porque no hay para ellas el competente premio.

En 1784 se publicaron en el *Memorial Literario* unas “Reflexiones sobre el estado de la representación o declamación en los teatros de este Corte”⁴³ y dos años más tarde en *El Censor* otro detallado y muy desconocido plan del fabulista alavés Félix María de Samaniego⁴⁴. Cándido María Trigueros escribió en 1785 el *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros*. Aguilar Piñal lo considera como un texto de la mejor prosa escrita en el XVIII y lo define como una fina sátira en defensa de sus más íntimas convicciones dramáticas. Pero Trigueros no sólo pensaba ofrecer al lector una sátira en la que quedaran al descubierto los males que acuciaban al teatro español, sino también una censura de la responsabilidad de los cómicos, los poetas y los críticos en la formación del público y en la decadencia de la escena nacional. El censor de la obra, Santos Díez González, halló la obra digna de los planes de reforma que estaba llevando a cabo el gobierno en materia teatral, por ridiculizar los vicios de la mayoría de los poetas. El papel de los cómicos no quedaba

⁴¹ J. A. de Armona y Murga, *Memorias Cronológicas*, p. 293.

⁴² J. A. de Armona y Murga, *Memorias Cronológicas*, p. 294.

⁴³ *Memorial Literario*, marzo (1784), pp. 117-129. Está recogido en el 8º Apéndice de las *Memorias Cronológicas* de Armona, pp. 303-309. Los Memorialistas pensaban que el logro de la reforma teatral se conseguiría con la correcta formación del gusto público, y por ello pretendían a través de las páginas de su periódico familiarizar al espectador con las normas del arte dramático clásico. Para el conocimiento profundo de esta serie de artículos, véase M. J. Rodríguez Sánchez de León, “Una poética dramática en las páginas del *Memorial Literario* (1784-1788)”.

⁴⁴ Cosme Damián (seudónimo de Félix María de Samaniego), “Discurso XCII”, *El Censor* V (1786), pp. 425-256. Se puede consultar en *El Censor 1781-1787. Antología*, prólogo de J. F. Montesinos, ed. de E. García Pandavenes, Barcelona, Labor, 1972, pp. 167-179. Léanse, sobre este asunto, los trabajos del profesor E. Palacios Fernández, *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 335-348, y “Samaniego y el teatro”, en E. Palacios Fernández (coord.), *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración*, pp. 150-189.

fuera de la deseada reforma, ya que en sus manos estaba la selección del repertorio y la ejecución del mismo. Trigueros les atribuye gran responsabilidad debido a la escasez de formación que poseían y a su desmedido afán por satisfacer al público. El propósito que le alienta, escribe Rodríguez Sánchez de León, consiste en lograr la conversión del actor en un profesional, sostén del teatro nacional como escuela de moral y buenas costumbres.⁴⁵

En 1788 vio la luz el discurso que el duque de Híjar había escrito cuatro años antes⁴⁶. En él trataba de la selección por personas de talento de buenas comedias con las que solventar los problemas económicos de los coliseos. Además, fue decidido paladín de los actores, a quienes defendió propugnando la elevación de su dignidad social, para que ellos hicieran crecer la altura moral y estética de los espectáculos. A este plan le sigue el primer intento de reforma de Santos Díez, su *Memorial para la reforma de los teatros de la Villa y Corte* (1789), en el que expuso varias ideas para el necesario cambio dramático, que perfeccionó diez años más tarde, como veremos. Se tradujo este mismo año el ensayo de Francesco Milicia sobre el teatro. El traductor dice que esta obra será de mucha utilidad para los poetas dramáticos, actores, músicos, críticos, etc. para la reforma y corrección de los abusos teatrales y para desengaño de los que tienen por imposible la reforma. Afirma que “*el teatro anda entre las censuras del mundo serio y los aplausos del mundo alegre*” y expone que para su defensa de la reforma teatral va a copiar textos de muchos autores pero sin citarlos, pues “*mientras perseveren los abusos, todos tiene derecho de predicar y de repetir las mismas cosas*”.⁴⁷

Con posterioridad a estos trabajos encontramos un discurso que el escritor y polemista Juan Pablo Forner publicó de forma anónima en el primer número del periódico *La Espigadera*. En él se enfrentaba, de forma un tanto clasista por el desprecio manifestado al vulgo, a la reforma teatral⁴⁸. Sus propuestas fueron la prohibición de todas las obras que

⁴⁵ C. M. Trigueros, *Teatro español burlesco*, ed. de M. J. Rodríguez Sánchez de León, p. 29.

⁴⁶ Agustín de Silva y Fernández de Híjar, “Discurso para hacer útiles y buenos los teatros y cómicos en lo moral y en lo político”, *Correo de Madrid*, III, números 157-160, (abril-mayo de 1788). Para mayor información sobre este escrito el lector puede consultar el artículo de Javier García Menéndez, “*El discurso para hacer útiles y buenos los teatros y los cómicos* (1784) del duque de Híjar”, *Dieciocho*, 26, 2 (2003), pp. 295-315.

⁴⁷ F. Milicia, *El teatro*, pp. 5 y 7.

⁴⁸ “Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español”, *La Espigadera*, I, Madrid, 1790, pp. 1-27. Dentro de sus *Exequias a la lengua castellana* se incluyen unas “Reflexiones sobre el teatro de España”, que son reestructuración de este artículo. Fue John A. Cook quien hizo esta precisión e identificó al autor. Este discurso está publicado en J. P. Forner, *Exequias de la lengua castellana*, ed. de J. Jurado, pp. 407-417. Véase el artículo de R. Fernández Cabezón, “Una atribución a Forner: *Discurso imparcial y verdadero*

no estuviesen compuestas según los preceptos y la creación de un poeta-director que diese instrucciones a los actores. Del mismo año es el *Discurso apologético* de Julián de Antón y Espeja, ya comentado en el capítulo de Polémicas. En esta obrita también trata del tema de la reforma y propone que se publique un “Arte del Teatro” acomodado a las reglas que puedan contribuir a la mejor inteligencia y desempeño tanto de los actores como de los autores. Constata que hemos degenerado al infeliz extremo de cuidar solo de que los oyentes suelten la risa, el aplauso y el estrépito, por lo que el mérito de las piezas ya no pende del arreglo de ellas, sino del aplauso de una porción de ignorantes. Echa la culpa de esta lamentable situación a aquellos que pretenden ser ingenios sin conocer bien nuestro idioma ni la filosofía, tan precisa a todo poeta, y que además tiene partido con toda aquella porción de pueblo que contribuye al éxito de sus piezas desatinadas. Proclama la necesidad de instituir un nuevo método en el gobierno económico de los teatros, unas severas penas que prohibiesen la representación de piezas desarregladas, que los cómicos estuviesen subordinados a la censura y dirección de personas idóneas e inteligentes, y que se les diera una dotación mayor. Aunque el propio Espeja se propone como autor de el “Arte del Teatro” nunca llegó a escribirlo.

Le sigue el importantísimo informe de Jovellanos⁴⁹. En 1786, el Consejo de Castilla había realizado el encargo de una memoria para el arreglo de la policía de espectáculos a la Real Academia de la Historia, y ésta se lo encargó al ilustrado asturiano. En 1790 éste leyó con gran agrado de la Academia lo que había escrito, sin embargo, no quedó del todo satisfecho y preparó una nueva versión en 1796, y la obra quedó inédita hasta 1812 por voluntad propia. La primera parte de su escrito es un repaso histórico desde comienzos de la Alta Edad Media en la que analiza las distracciones de la caza, los torneos, justas, juegos de cañas y fiestas palaciegas que tuvieron lugar una vez que desaparecieron las diversiones romanas debido a las invasiones bárbaras. El pueblo, a su vez, se divertía en romerías, juegos rústicos y danzas. En los dos ámbitos, además, se jugaba a las damas, al ajedrez y a

sobre el estado actual del teatro español (1790)”, en Jesús Cañas y Miguel Ángel Lama (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, Mérida, Ed. Regional de Extremadura, 1996, pp. 419-431.

⁴⁹ G. M. de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos*. Para obtener más datos, Ramón Toro y Durán, *Jovellanos y la reforma del teatro español en el siglo XVIII*, Gijón, Imprenta del Comercio, 1891; y María Clementa Millán Jiménez, “Gaspar Melchor de Jovellanos: *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*”, *Epos*, 7 (1991), pp. 353-367. Comenta Toro que Jovellanos hizo lo posible como literato y como ministro para conseguir la completa reforma del teatro, y cita planes de años posteriores, el de Santos 1799, el de 1849 del conde de San Luis y el propuesto por Julián Romea en 1860 a Isabel II que tienen como base las mismas ideas del asturiano.

los dados. Trata el tema de los toros⁵⁰, que comenzó siendo una demostración pública de la nobleza en la que exhibía su valor y arrojo, pero pronto pasó al pueblo; y traza el origen de los teatros en los misterios medievales y su posterior división en religioso y profano. Es partidario de que la población se divierta y desaparezca el aburrimiento y la tristeza que hay en él debido al miedo y a la represión ejercida por la policía ante cualquier algazara. Propone que se fomenten las diversiones entre los pueblos, y que se dé libertad y protección para disfrutarlos. Sin embargo, para la gente acomodada y ociosa el gobierno ha de proporcionar espectáculos. Entre las diversiones ciudadanas propone maestranzas, academias dramáticas, saraos, máscaras (una docena de bailes dados entre Navidad y Carnaval, que rendirían buen producto para sostener los espectáculos de las capitales), casas de conversación, juegos de pelota y teatros.

Este último, opina, es el primordial de los entretenimientos por ser el más capaz de instruir a la juventud, por eso propone objetivos para una necesaria reforma: que se prohíban o se refundan correctamente los dramas de Lope, Calderón y sus seguidores, así como las comedias de santos, guapos, bandoleros, militares, etc, igual que todas las formas parateatrales que se sucedían en tiempo de Cuaresma. Se debe fomentar la buena creación teatral con concursos y premios movidos por la Real Academia de la Lengua. Pero la mejora no debe quedar sólo en el texto sino que ha de extenderse a toda la representación. Este punto abarca la creación de escuelas para actores, escenografía, vestuario, decoración y tramoya. Promueve que se busquen maestros extranjeros o que se envíe a jóvenes a estudiar fuera, que los teatros privados que surgieran propagasen el gusto por la declamación presentando dignos modelos. También apunta que se debería suprimir la carga que suponen los hospitales, y el patio, donde se deben poner asientos para evitar el desorden y el griterío de los espectadores que lo ocupan. Confiesa que buena culpa del atraso de la reforma consiste principalmente en sus defensores y apologistas:

“Como hay siempre gentes para todo, en cada época de su persecución encontró el teatro campeones que saliesen a la palestra a rechazar los ataques; y

⁵⁰ La preocupación por la educación pública le inspira una sátira sobre la comedia y los toros en la que ataca a los que condenan el teatro por inmoral pero aplauden las corridas de toros, bárbaro espectáculo que enajena al espectador, y lo convierte en ente irracional. Véase E. Helman, “Una sátira de Jovellanos sobre teatro y toros”, en *Jovellanos y Goya*, pp. 71-90.

*como la opinión y el interés de la muchedumbre estuviesen siempre de su parte, jamás hallaron difícil la victoria. De este modo la ignorancia, el mal gusto y la licencia, perpetuados sobre la escena, impusieron silencio al celo y la ilustración, e hicieron casi imposible el remedio”.*⁵¹

Critica que el gobierno haya estado tan ciego para comprender que si da diversiones al pueblo tiene que vigilarlas, y opina que para dirigir la reforma es necesario encargarla a personas inteligentes y de buen gusto, de prudencia y celo político, y no, como se lleva haciendo hasta ahora “*a la impericia de los actores, a la codicia de los empresarios, o a la ignorancia de los poetas y músicos de oficio*”⁵². Acaba con unos arbitrios para costear esta reforma. La consecuencia que hasta ahora ha traído que los hospitales dependan de los teatros no han sido otras sino que pagan mal a los actores, que la decoración sea ridícula, el vestuario impropio e indecente, la música miserable y el baile pésimo. Propone que los beneficios del teatro se inviertan en su mejora, y para ello propone un alzamiento del precio de las entradas, para de esta forma, además, alejar al pueblo del teatro.⁵³

A continuación, encontramos el intento de reforma del que pocos años después llegaría a ocupar la Secretaría de Estado, Mariano Luis de Urquijo⁵⁴, el cual propuso la

⁵¹ G. M. de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos*, ed. de G. Carnero, p. 177.

⁵² G. M. de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos*, ed. de G. Carnero, p. 210. Señala Millán Jiménez que estas ideas de Jovellanos reflejan su dimensión de hombre de estado: la directa relación que establece entre policía de espectáculos y buen desarrollo de las tareas de gobierno. (M. C. Millán Jiménez, “Gaspar Melchor de Jovellanos: *Memoria para el arreglo*”, p. 365, nota).

⁵³ Esta idea fue defendida por muchos teóricos. El primero fue Romea y Tapia que, a pesar de su inclinación comprensiva hacia el vulgo reclama subir el precio en dos pesetas para limpiar los coliseos del público popular y lamenta, como Jovellanos, los desórdenes sociales que provoca este vicio en la gente humilde que desatienden sus obligaciones familiares al gastar lo que no deben. (J. C. Romea y Tapia, *El escritor sin título*, Discurso VII, p. 254). Ya en 1782 se había dado una Real Orden subiendo un cuarto el precio de entrada precisamente para evitar la concurrencia de menestrales y otras gentes sujetas a oficios. (E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias*, pp. 671-672). Por fin, en 1800, la Junta de Dirección y Reforma del Teatro aumentó considerablemente el precio de las entradas y confirmaba poco después que con esta medida habían desaparecido los bandos del populacho que obstaculizaban la reforma del espectáculo. Durante la Guerra de la Independencia, como luego veremos, los precios descendieron para atraer la confluencia del público.

⁵⁴ M. L. de Urquijo, “Discurso sobre nuestros teatros y necesidad de su reforma”. El hecho de hablar duramente del teatro al gusto de aquellos días le acarreó una indignación violenta por parte de la censura, y la polémica fue tan agria que se le quiso llevar a la Inquisición, lo que fue impedido por Floridablanca. Consúltese Antonio Beraza, *Elogio de D. Mariano Luis de Urquijo, ministro secretario de Estado de España*, París, L. E. Herhan, 1820. La traducción de Urquijo de *La muerte de César* fue condenada por la Inquisición y prohibida en julio de 1796. A pesar de que el solo nombre de Voltaire bastaba para que una obra suya fuese censurada, las delaciones de esta traducción vienen por motivo del prólogo, por el que dramaturgos y actores se sintieron ofendidos y en 1791 presentaron en el Ayuntamiento un escrito solicitando apoyo para que el

formación de un tribunal que diera solución a la problemática del teatro encargándose de la censura de las obras, la formación de actores, el mantenimiento del decoro y la subsistencia únicamente de los buenos poetas. En el mismo año se publicó en la prensa el proyecto del dramaturgo Luciano Francisco Comella, que ha sido estudiado en profundidad por el investigador Emilio Palacios Fernández⁵⁵. Comenta el estudioso que este proyecto se ofrece sin grandes pretensiones pero no está carente de interés, ya que las reflexiones del comediógrafo nacieron en el contacto diario con los actores y en la reflexión de los gustos del espectador. Recalca que su interés está en ser “*la voz habitualmente silenciada, porque no representa ni a las instancias gubernamentales ni a los reformistas neoclásicos*”.⁵⁶

Moratín, junto con Forner y Juan Antonio Melón, fue presentado a Manuel Godoy por Francisco Bernabeu⁵⁷. Después se retiró de la vida social y pidió un permiso para viajar a Francia en busca de mejor formación. Dice Pablo Cabañas que “*antes de marchar para Francia, en su segundo viaje, llevaba Moratín el virus de la reforma del teatro*”⁵⁸ y explica que, llevado de esta intención, insinuó estas posibilidades en una comunicación dirigida al Conde de Floridablanca el 18 de febrero de 1792, pero pocos días después, éste fue destituido de su cargo. Trató de llevar a la práctica sus ideas dramática en *La comedia nueva*⁵⁹, representada en 1792, y a finales del mismo año remitió al príncipe de la Paz, ya

libro fuese retirado. Véase F. Lafarga, *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universitat, 1982, pp. 63-64.

⁵⁵ E. Palacios Fernández, “*Diario de las Musas: Una propuesta de reforma del teatro español a finales del siglo XVIII*”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 345-356. El plan se publicó en el periódico fundado y redactado por L. F. Comella, *Diario de las Musas*, Madrid, 1790-1791, números 32-72.

⁵⁶ E. Palacios Fernández, “*Diario de las Musas: Una propuesta de reforma...*”, p. 351.

⁵⁷ Lo cuenta Manuel Silvela, amigo y biógrafo de Moratín. Publicó su *Vida de Moratín* en el tomo I de las *Obras póstumas de Moratín*, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1867.

⁵⁸ Pablo Cabañas, “*Moratín y la reforma del teatro de su tiempo*”, *Revista de Bibliografía Nacional*, 5 (1944), pp. 63-102, p. 65.

⁵⁹ Tardó mucho tiempo en que se pusieran en práctica las reformas deseadas, por eso, afirma John Dowling que *La comedia nueva* era al mismo tiempo una crítica y una esperanza. Reproduce el investigador el prólogo a la edición príncipe (1792), en el que Moratín afirmaba que su comedia ofrecía una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro, y el de la edición de Bodoni, Parma en 1796, donde hace referencia a la reforma: “*¿Y qué mayor servicio podrá hacer un escritor, que el de explorar la opinión pública, rectificarla con sólidas doctrinas y facilitar por este medio al gobierno la más pronta ejecución de una reforma, tan útil a los progresos de la literatura, tan necesaria a la instrucción común y que tanto puede influir en la corrección de las costumbres?*” (p. 70). También copia una advertencia manuscrita de hacia 1812, en la que Leandro manifiesta su celo patriótico por emplear sus tareas en ilustrar al público uniendo a la doctrina el ejemplo, y de esta forma ser capaz de contribuir a la reforma del teatro. (L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, ed. de J. Dowling, Madrid, Castalia, 1970, pp. 288-301).

presidente de Estado, su propio plan⁶⁰ en el que estudiaba las causas de que el gobierno de los teatros fuera tan ineficaz. Su propuesta era la de nombrar (y nombrarse) Director de los Teatros de Madrid con el objetivo de hacerlos rentables y dignos de España. Godoy pasó el informe al Corregidor Don Juan de Morales Guzmán y Tovar en enero del año siguiente, y su respuesta fue desfavorable por creer improcedente su puesta en práctica.

En 1798, se publicó el interesantísimo *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, de Juan Francisco Plano, quien se planteó dar las primeras ideas de un proyecto con respecto a los dramas y al modo de representarlos⁶¹. Éste es su comienzo:

*“Mucho tiempo ha que las personas sensatas desean la mejora de nuestros teatros; pero unos se contentan con desearla, y otros creen contribuir a que el deseo se realice ridiculizando los malos dramas o reproduciendo las reglas que se tienen por necesarias para hacerlos buenos”.*⁶²

Mira al teatro como lugar proporcionado a la enseñanza y la diversión juntamente y asegura, contrariando a Pedro Estala, que el teatro sí puede corromper las costumbres de un pueblo, o tener la función contraria y ser verdaderamente un ejemplo público. Para llegar a este término es necesario un fomento verdadero de parte del gobierno pues no puede haber indolencia por su parte, y tampoco podrá prosperar dice, alegando a la polémica, “*donde se permita una libertad indefinida en declamar contra él*”⁶³. Para Plano, el placer ha de presidir siempre en el teatro y la utilidad se sacará de él. Propone a la Academia de la Historia para realizar la mejora a través de una comisión de todo lo concerniente a la erección de una Academia Dramática para que haga descender al pueblo las nociones generales del buen gusto, belleza, interés y utilidad de los dramas. A cargo de esta Academia estaría la inspección instructiva de todos los Teatros de España. Sus funciones serían el fomento de los buenos dramas, el de los actores y una ordenanza teatral que

⁶⁰ L. Fernández de Moratín, *Plan de reforma de los teatros españoles*, publicado por P. Cabañas en 1944, junto al informe que hizo el entonces Corregidor de Madrid, Juan de Morales Guzmán y Tovar (28 de octubre de 1793). Estos documentos, junto a otros igualmente interesantes, también los publica J. Dowling en la edición citada de *La comedia nueva*. Los originales de todos ellos, incluidas cartas manuscritas y reflexiones de Moratín sobre su propio plan, se encuentran en el A. H. N., Sección Estado, Legajo 3242, nº 2.

⁶¹ Juan Francisco Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, Segovia, Antonio Espinosa, 1798.

⁶² J. F. Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, p. 1.

⁶³ J. F. Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, pp. 10-11.

deberían presentar al Corregidor para que la hiciera observar. La Academia debería también hacer una elección rigurosa de aquellos dramas que se pueden representar, sin poder abandonar esto al capricho de los actores, pues sería “*buscar una brocha para pintar en miniatura.*” Opina que también es necesario un premio para llamar a los buenos ingenios. Pasa a continuación a hablar de la Escuela de Actores, ya que de nada sirve “*buscar buen trigo para sembrarlo en la arena*”⁶⁴. Las causas del estado de impropiedad y grosería en que se halla la representación se deben al deshonor y el desprecio con que se mira a los cómicos por aquellos que deberían fomentar sus progresos. Propone que se forme una buena compañía compuesta por nueve hombres y cuatro mujeres, y tres de cantado, con buenas cualidades naturales e instruidos en una escuela. Acaba el ensayo con unos arbitrios para estos establecimientos y una ordenanza teatral. Habla del coste de las entradas, del mantenimiento de los teatros y de la Academia aunque no proporciona datos concretos como Nipho. Dice que todas las compañías de España deben estar obligadas a representar cada año dos funciones y remitir a Madrid su producto, para destinarlo a la fiesta que se hace a la Virgen de la Novena y al hospital de los actores; y pone en crítica estos dos preceptos ya que los cómicos de provincias no pueden disfrutar de los beneficios citados. Cree que es mejor que el edificio del hospital se destine a escuela de actores y reprende la avaricia de los empresarios, que sólo buscan apaños para ganar más.

6.3. Planes de reforma a comienzos del siglo XIX

El censor Santos Díez González dio un nuevo impulso a la reforma con la traducción del italiano de *Las Conversaciones de Lauriso Tragiense*⁶⁵, donde se escribía sobre los defectos del teatro y los comediantes y el modo de corregir los abusos que ocurrían durante las representaciones. Aparecía anunciada en la *Gaceta de Madrid* como una obra útil a los padres de familia y a las personas dedicadas a la dirección de los teatros. En 1797 entregó al príncipe de la Paz su segundo plan, que finalmente se aprobó por Real

⁶⁴ J. F. Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, p. 84.

⁶⁵ Giovanni A. Bianchi, *Conversaciones de Lauriso Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos*, Traducidos de la lengua italiana por Don Santos Díez González y Don Manuel de Valbuena, catedráticos de Poética y de Retórica de los Reales Estudios de esta Corte, Madrid, Imprenta Real, 1798.

Decreto del 29 de noviembre de 1799⁶⁶ y que fue completado en 1801 con un artículo publicado en la prensa⁶⁷. Con el plan de Santos, la administración de los teatros, que hasta entonces había sido ejercida por el Ayuntamiento de Madrid, pasó a una Junta de Reforma compuesta por cuatro personas⁶⁸. Como Director se propuso a Moratín, pero éste lo rechazó⁶⁹. El primer punto de la reforma lo dedica a la cuestión de las piezas dramáticas. Señala que el descrédito que tiene nuestra nación en cuestión de dramas se debe a un abuso en la elección de los mismos, ya que las compañías no están dispuestas a admitir composiciones que no sean a su gusto, por eso, explica, los poetas suelen tratar primero con los actores para hacer una pieza a su medida, ya que viven prácticamente bajo su protección. Además considera que este procedimiento de escoger las obras es como un cerrojo para los poetas de buen gusto, “*que no juzgan ser decente a su mérito y reputación el sujetar sus composiciones al examen de uno sujetos sin letras y cuios ridículos y aun groseros caprichos, son las reglas que deciden sobre la admisión o repulsa*”⁷⁰. Propone que las compañías admitan sin réplica las obras que apruebe el Juez Protector, y que sea el Director quien asigne los papeles, cite los ensayos y forme una escena adecuada y propia, junto con el maestro de declamación y el decorador.

Para que el pago a los actores no dependa de la buena acogida del público, se les deberá asignar un salario fijo, superior o igual al que se da en provincias, y para gratificar a los poetas dramáticos sugiere que se les conceda un tanto por ciento del producto de las

⁶⁶ S. Díez González, *Idea de una reforma de los Theatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*, Madrid, s.n., 1797. Recogido y estudiado por Charles E. Kany, *Revista de Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 23 (1929), pp. 245-284. La Real Orden, conservada en A.H.N., *Libro de Gobierno de Casa y Corte*, 1799, ff. 1443-46, está extractado por Kany en nota a pie, pp. 4-5. El Plan de Santos permanece guardado en el A. H. N., Sección Estado, Legajo 3242, nº 13. El expediente sobre el plan de la reforma se conserva en el A. M. M. Sección Secretaría, 2/464/1. Contiene también los inventarios que se hicieron en el momento de ambos coliseos.

⁶⁷ “Instrucción para el arreglo de Teatros y compañías cómicas de estos Reynos”, *Memorial Literario*, I, 6, 15 de marzo de 1801, pp. 174-176. En él destacaba la prohibición de representar, cantar o bailar piezas que no fuesen en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos. Se publicó también el 15 de marzo de 1801 una Real Cédula con la instrucción para el arreglo de los teatros fuera de la corte. El texto completo está en el A. H. N., Sección Consejos, libro 1500, nº 76; Legajo 11934, nº 8.

⁶⁸ Para conocer todo lo concerniente a dicha Junta, además del trabajo citado de Kany, véase el de J. Subirá, “La Junta de Reformas de Teatro, sus antecedentes, actividades y consecuencias”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 9 (1932), pp. 19-45.

⁶⁹ “Acaso porque la violentísima imagen del general Cuesta con su escribanía en ristre, augurase en el astudizado ánimo del comediógrafo todo un anticipo de mayores sofocos, o acaso por el temor a otros más solapados enemigos, el caso es que Moratín renunció, Dios sabe con qué amargura, al tan deseado nombramiento.” (R. Benítez Claros, *Visión de la literatura española*, p. 211).

⁷⁰ S. Díez González, *Idea de una reforma de los Theatros*, edición de C. E. Kany, p. 9.

entradas, por lo que así se logra que el poeta quede remunerado en proporción a la utilidad de su obra, conservando por diez años los derechos de su composición en los teatros; también indica que la que fuere gritada por el público no recibirá gratificación. El poeta, a su vez, deberá ceder el derecho de imprimir sus dramas para formar poco a poco un número de volúmenes que merezcan titularse *Teatro español*, con el juicio crítico de cada obra dramática y otras notas o advertencias que pareciesen oportunas al censor.⁷¹

Cree conveniente la asignación a una persona inteligente para que forme las compañías cómicas, junto con una Junta formada por el Juez Protector, el censor y un maestro hábil en el arte del gesto y la declamación. Sólo son necesarios los actores escénicos, unos primarios y otros secundarios o episódicos, alegando que los nombres de galanes, graciosos, damas, etc. están sacados de dramas desatinados. El actor de parte primero, con obligación de hacer cualquier papel, cobraría 33.000 reales, la actriz 36.000 debido a su mayor gasto en adornos. Los actores sustitutos, partes segundas, partes de ridículo cómico y partes de cantado, entre 24 y 26.000. Añade que los actores de cantado deberán estar instruidos en este arte y no cantar por mera afición y sin conocimiento de las reglas. Los sirvientes cobrarán 12.000 reales, los apuntadores 6.000, un agente de la compañía que será un actor jubilado 4.000, para la orquesta casi 100.000 reales para repartir con el compositor y los papeles. Especifica también los gastos del teatro (pintor, alumbrado, braseros) y los gastos extraordinarios como las copias de comedias, las comparsas, los alguaciles, silleros, carteles de aviso, refresco de los soldados que están de guardia, cobradores, etc. Dedicar un apartado a la jubilación de los actores y opina que el Monte Pío que sacan de un partido diario de galán y de un ochavo por entrada debe suprimirse y agregarse el fondo a la masa común para pagar las jubilaciones. También propone dar 15.000 reales para comprar trajes y guardar 7.500 por si hay suspensión de teatros por luto o cualquier otro motivo. El producto de los dramas impresos en el *Teatro español* se dividirá en cuatro partes: una para costear nuevas impresiones, otra para premiar nuevos dramas, la tercera para aumento del fondo de trajes y la última para de paradas. Calcula también las pensiones que se les ha de dar a los hospicios, hospitales, las

⁷¹ La Junta de Reforma imprimió una colección dramática oficial llamada *Teatro Nuevo Español* en la que se publicaron aquellas piezas nuevas que podían ser representadas en los teatros sin perjuicio de las buenas costumbres, según el equipo de censores dirigidos por Díez González. Véase el artículo de J. Dowling: "El teatro del siglo XVIII (II)", en V. García de la Concha (dir.) y G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. S. XVIII*, pp. 471-525.

gratificaciones a los actores en la temporada del Corpus, al Monte Pío, otro para la Cuaresma, el de San Antón que premia a los comediantes, el de los cobradores, etc. Asigna 24.000 reales a un maestro que enseñará a los actores y a quien quisiere aprender la profesión de actor en el propio teatro. 16.000 para el maestro de música, 4.400 para el de esgrima y 8.000 para el de baile. Al Director, al que define como hombre que ha de ser de respeto, inteligencia y notoria literatura, le asigna un sueldo de 24.000 reales, al censor 22.000, al contador y al administrados 15.400, y al escribano 1.100. Luego especifica otros arbitrios para ahorrar gastos y cubrir el alcance de todo lo anterior. A pesar de todo lo que propone ahorrar en materiales o personal no necesarios, concluye sus cuentas afirmando que se ha de subir moderadamente el precio de las entradas.

Luis Navarro, antiguo autor de compañías, fue quien ayudó a Díez González en la elaboración de los detalles para la organización de las decoraciones. Señala la conveniencia de contratar a un maquinista de mérito para la dirección de ocho buenos oficiales de carpintería y un pintor hábil en la óptica, como Tadei, para cada coliseo, con dotaciones proporcionales a su mérito y con un taller alquilado como lugar de trabajo. En cuanto a la decoración y lucimiento lo único que se necesita, afirma, es arte y regularidad, todo manejado por un diestro maquinista que no ponga a los actores en peligro.

Su último punto está dedicado a la policía de los teatros. El Juez Protector es la autoridad máxima que se encarga de la inspección inmediata y el gobierno de los teatros. Debe convocar, autorizar y presidir todas las juntas tocantes a la administración, policía, cultura y adelantamiento de los teatros, así como mandar todo lo que se acordara en ellas. Ha de presidir las oposiciones a maestros y nombrar al más digno, así como anunciar al público la oferta de un premio anual en cada teatro para los poetas⁷². El Secretario debe asistir a todas las juntas y extender los acuerdos. El Escribano del juzgado proseguirá en su oficio y además hará la señal de la orquesta para que toquen los instrumentos en el momento que se presente el que ha de presidir. El Director es el inmediato jefe de los actores, debe ser de notoria instrucción en literatura, ciencias, prudencia y costumbres

⁷² También dedica un apartado a dicho tema: “Los premios a las letras”, pp. 178-180: “*Y aun suponiendo que hubiese un cuerpo literario que tomara sobre sí tan arriesgada decisión, suponiendo también que los espectadores no silbaran en la escena lo que aprobaron los académicos en la sala de juntas, una medalla sólo puede considerarse como un premio de honor; y en verdad que el poeta capaz de escribir obras que merezcan al aplauso del público, ningún otro honor puede recibir que se iguale con éste.*” (J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia Nueva*, p. 179).

loables. El Censor examina los dramas y hará juicios comparativos para elegir el mejor, dando siempre por escrito sus razones. Debe oír a los poetas y guiarles en sus correcciones, y ha de informar acerca de las decoraciones, trajes y aparato teatral de cada una de las obras, siendo “*responsable a Dios y al Gobierno de la corrupción de costumbres y mala doctrina que por su negligencia se presentasen en la escena*”⁷³. El Maestro de Declamación teatral debe tener buena presencia, semblante expresivo, voz flexible y grata al oído, habilidad, discernimiento y mucha pericia en el arte. Debe ensayar todos los dramas que se vayan a ejecutar, perfeccionar a los actores en el gesto y la declamación, corregir los tonillos, la aptitud, las posturas, la expresión, etc. Un día a la semana lo debe dedicar a la enseñanza en un coliseo, ya que formar un colegio para la enseñanza de actores sería “*una murmuración entre gentes que no distinguen un teatro detestable y corrompido de un teatro honesto y arreglado*”⁷⁴. Los Maestros de Música deben dirigir y gobernar la orquesta, poner en música las letrillas y tener dos o tres días de enseñanza en cada teatro, no sólo a los actores, también a sus hijos y a quien se incline a ello. El pintor y maquinista podrían ser solo una persona. El Maestro de Florete debe dedicar dos o tres días de enseñanza a la semana. El de Baile debe ensayar las danzas y dar lección cinco días a la semana.

El Ayuntamiento de Madrid dirigió un memorial a S. M. el 15 de diciembre de 1799 y el 8 de febrero de 1800 con el motivo de creer que le asistían poderosos fundamentos para no ser separado enteramente de la dirección de los teatros, y en él exponían las causas y razones en que apoyaba su creencia. Éstas hubieron de merecer la soberana atención, pues declararon una orden del 23 de febrero de 1800 para que a la Junta de reforma asistiese con voto un regidor de tres que propondría el Ayuntamiento. El nombramiento recayó en el capitular que se hallaba de comisario Don Juan de Castanedo.

En 1801 se publicó una Real Orden declarando las facultades que correspondían a la Junta de Gobierno de los Reales Hospitales en los teatros, y las privativas al empresario de los mismos. El señor José Antonio Caballero comunicó la orden de S. M. al marqués de Astorga, Hermano Mayor de la Junta General y de Gobierno de los Reales Hospitales,

⁷³ S. Díez González, *Idea de una reforma de los Theatros*, edición de C. E. Kany, p. 9.

⁷⁴ S. Díez González, *Idea de una reforma de los Theatros*, edición de C. E. Kany, p. 39. A lo largo del siglo se habían creado algunas escuelas de declamación, como la de los Reales Sitios o la de Olavide en Sevilla, donde ya se ofrecían modelos interpretativos nuevos. Un proyecto que no se llevó a cabo lo estudia J. Álvarez Barrientos, “Plan de una Casa-Escuela de teatro del siglo XVIII”, *Dicenda*, 6 (1987), pp. 455-471.

quien resolvió que se llevaran a debido efecto las Reales Órdenes comunicadas para que se consiguieran las soberanas intenciones en la reforma y dirección de los teatros. En ellas se exige que ninguna representación pública española se pueda ejecutar en la villa sin que la Junta de Dirección de Teatros la dirija y disponga, señalando sus partes, piezas y trajes; quedando únicamente a disposición de la Junta de los Reales Hospitales la parte económica y gubernativa, cuya variación nada interesa a la reforma y debe acomodarse a las circunstancias particulares de cada teatro y al régimen que más le convenga en sus ingresos, cobranza, salarios, número y elección de actores, dependientes, artistas y demás empleados. Dice la R. O., para acabar, que nada de esto es de la inspección del reformador sino sólo la censura de las piezas y la propiedad y decoro de su ejecución.⁷⁵

El Ayuntamiento y los cómicos nunca estuvieron de acuerdo con esta reforma que los desfavorecía. Los ingresos disminuyeron por las malas gestiones económicas y por la severa censura de las piezas, por lo que pronto no pudieron siquiera pagar a los actores, con la consiguiente suspensión de la Junta por orden del rey el 24 de enero de 1802 y su absoluta disolución el 1 de marzo del siguiente año. Aunque el proyecto tuvo poca vigencia, influyó mucho en las reformas concebidas para el teatro a principios del mismo siglo. Con motivo de la extinción de la Junta, se redactó una minuta de un plan de obligaciones en los teatros de Madrid por lo que éstos quedaban a cargo del gobernador del Consejo. En ella se fijaban unos sueldos; y los cargos de cobradores, tesoreros y los oficios destinados al servicio del público debían ser nombrados por el gobernador, quien había de encargarse de la inspección de las compañías, señalar las fechas en que no había representación y los meses de descanso de los cómicos. Para mayor seguridad de la caja de caudales de los jubilados, se decidió que estaría en un arca con cuatro llaves: dos las poseerían los cómicos y las otras dos los jubilados⁷⁶. Más tarde se redactó el Borrador del Reglamento para los Caños y la Cruz. Las ideas principales eran que se reunirían los caudales de los dos teatros, y que el gobierno formaría las compañías señalando los partidos de los actores, con arreglo a lo que establecieran los apoderados del teatro de la Cruz. Debían salir plazas fijas para los individuos necesarios en el teatro, para que éstos sirvieran con la mayor legalidad. La dirección de la escena, el reparto de papeles y la disposición

⁷⁵ A. M. M., Sección Secretaría: Beneficencia, Legajo 2/464/10.

⁷⁶ A. M. M., Sección Secretaría: Diversiones Públicas, Legajo 3/475/6.

económica del teatro estaría a cargo de los primeros galanes, a los que se les pagaría por este trabajo. Ellos mismos debían entregar su lista de funciones introduciendo las nuevas que el señor Juez Subdelegado y el censor les presentasen, y encargarse de que los actores vistiesen con propiedad y que los decorados se mostraran con decencia. El Juez Subdelegado podría premiar a los actores y poetas que sobresaliesen sin que los comisarios pudieran oponerse.⁷⁷

Comenta Moratín en unas anotaciones escritas con posterioridad al fracaso de la Junta que el plan contenía ideas justas y conducentes a verificar el común deseo de todos, pero que la ejecución se malogró. Reduce las causas a dos: que los medios elegidos no fueron los más convenientes, y que los que debieron realizar las miras del gobierno prometieron lo que no acertaron a ejecutar. Poco después añade, “*Si a un insigne escultor no se le da jamás el mando de una provincia, si a ningún excelente músico se le fía una escuadra, ¿por qué ha de ponerse en manos de un jefe militar la dirección del teatro, empresa tan distante de su profesión y tan superior a sus conocimientos?*”⁷⁸ También critica el hecho de que se fallara en el principio el asunto económico, ya que los teatros de Madrid estaban cargados con unas pesadas obligaciones, y como no se les liberó de ellas salió equivocado el cálculo. Señala que no se llegó a distribuir los premios a los mejores autores originales, ni se publicaron sus obras en el supuesto *Teatro español laureado*. Igualmente quería la Junta publicar una colección de piezas nuevas que se representasen, ilustrándola con notas y juicios críticos, punto este último que no cumplió. Se llegaron a publicar seis tomos bajo el título de *Teatro nuevo español*, con “*tres o cuatro originales, y las restantes, traducciones que necesitan traducción*”⁷⁹. Acusa también que en 1800 se anunció con carteles la oposición a la plaza de maestro de declamación⁸⁰, pero no se hicieron exámenes y dieron el puesto al primero que se presentó, por lo que tampoco se llevaron a cabo las reformas en este campo. Además, añade, a pesar de la lista que se publicó con comedias prohibidas, fueron estos dramas monstruosos los que se representaron pocos meses después.

⁷⁷ A. M. M., Sección Secretaría: Diversiones Públicas, Legajo 4/52/120.

⁷⁸ J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, p. 209.

⁷⁹ J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, p. 210.

⁸⁰ Edicto de Don Juan de Morales por el que se convocaba el empleo de Maestro de Declamación Cómica y Trágica. Explicaba que se había de presentar un memorial, y extractaba las partes de que constaba el examen de la oposición. (*Diario de Madrid*, 15 de enero de 1800, pp. 57-59).

Hubo otro proyecto de reforma redactado poco después de Santos Díez González y con la intención de corregir aquellos puntos para los que encontraba mejores soluciones⁸¹. Su autor era un miembro de la Junta de Reforma, Juan Antonio Peray, oficial de la Secretaría y Contaduría de la misma. Cree que los teatros se hallan en la posibilidad de mejorar los descuidos padecidos en el primer plan, y que esta misma propuesta de corrección deberá hacerse cada dos años hasta conseguir el perfeccionamiento. Para apuntar las deficiencias que encuentra sigue el mismo esquema que había utilizado el censor. Antes de esto señala como defecto principal el haber señalado sueldos fijos y elevados para los actores, ya que de esta manera no se esmeran en su trabajo y se muestran indiferentes a los progresos o la decadencia del arte dramático, y propone un cambio en las fechas de la temporada o año cómico, principiándolo el 15 de septiembre y finalizándolo el 15 de julio, para evitar así las pérdidas que se producen por los calores rigurosos del verano.

A Peray no le parece justo igualar las obras originales a las traducidas, por lo que para éstas propone una asignación menor. Para las decoraciones incide en la mejora de la economía con el fin de que disminuyan las considerables sumas que se invierten, y aporta su propia experiencia como empresario en Cataluña. En la sección de policía de los teatros pone los coliseos bajo la protección y jurisdicción del presidente de la Junta General y señala la conveniencia de formar una Junta Particular que se encargue de fijar las representaciones, repartir los papeles, enmendar los defectos de la escena, fomentar las escuelas de instrucción, nombrar a los actores, etc. Trata con mucho detenimiento la parte económica, en la que está muy interesado, seguramente por ser el encargado de la Contaduría de la Junta de Reforma. Debido a su trabajo y cercanía con los problemas

⁸¹ Juan Antonio Peray, *Nuevo arreglo para los Teatros de Madrid que facilita los progresos de su reforma y evita el que la Junta de Dirección sufra los atrasos de los caudales que en el día experimenta. Escrito por don Juan Antonio Peray oficial de la Contaduría y Secretaría de la misma Junta. Año de 1799-1800*. A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/253/1. Para conocer con detalle el plan de Peray y el de Zamacola, del que hablamos a continuación, véase el artículo donde aparecen comentados y publicados: María Mercedes Romero Peña, "Dos nuevos planes de reforma teatral a principios del siglo XIX (1801 y 1805)", *Cuadernos de la Ilustración y Romanticismo*, 12 (2004), pp. 27-60. Peray era un miembro de la Junta de Reforma, oficial de la Secretaría y Contaduría de la misma. Sabemos que antes de llegar a Madrid para ocupar este cargo había sido empresario del teatro de Barcelona pues se conserva la escritura de cesión de arriendo del coliseo a su favor el 22 de mayo de 1799 por su antiguo empresario Bernardo Sabater, ya que éste debía ausentarse por el Real Servicio. También fue el encargado, al año siguiente de solicitar la prohibición de representar obras teatrales en idioma extranjero y óperas italianas. El 10 de marzo de 1807 el Ayuntamiento de Madrid lo nombró Oficial Mayor de la Contaduría de Teatros, para que además de atender el desempeño de su plaza, extendiese los oficios, informes y demás sin perjuicio en su ascenso. En 1808 obtuvo la plaza de Secretario de la Real Junta de Comisión de Teatros. (Información en A. H. N. (Madrid), Sección Consejos, Legajo 11407, nº 25 y A. M. M., Sección Secretaría, Libro de Acuerdos, Actas del Ayuntamiento, 1806-1807).

financieros de la misma elabora un plan detallado en el que trata de solventar las dificultades existentes. Propone que bajo la dependencia de la Junta Particular y a cargo del contador se tenga un libro de cargo y de data, y un libro de acuerdos de pagos que llevará el secretario y se rubricará por los vocales. El contador expedirá el libramiento y a fin del año se cotejarán para la legitimidad de la cuenta. Es necesario otro libro que contenga la división de gastos de los teatros y otro con una hoja para cada uno de los individuos con su sueldo anual, su conducta y aplicación. Tendrá que llevar un libro de carga y data para los teatros de cada provincia, porque éstos también deben contribuir con la gratificación de los autores. Debe hacer cada día la cuenta del producto entregado al tesorero exigiendo el recibo de cargo, y con esto, pagar las cargas del teatro.

No solo fue Peray quien trató de mejorar el informe de Santos. En el Archivo de la Villa de Madrid se conservan manuscritos comentando y enmendando el citado reglamento, debido a lo mal que iban los asuntos de la Junta⁸². En la prensa de los primeros años del siglo XIX era muy común encontrar diversas opiniones acerca de esta reforma que se intentaba llevar a cabo. En noviembre de 1801 se reproducía un diálogo entre dos chisperos que iban al teatro y concluía el periodista con amargura: *“de nada sirve tratar de la reforma de los teatros si antes no se reforma la cabeza de esta casta de espectadores, y como esto no se puede hacer de repente, convendría disponer variedad de manjares en los tres teatros para que cada paladar hallase gusto proporcionado, y con el tiempo hasta los chisperos se avergonzarían de ir al pesebre de los granzones”*⁸³. En enero de 1803, un crítico que firmaba con las siglas B. L. M. afirmaba que pretender de pronto reformar los teatros era empresa que no podía intentar hombre que estuviese en su sano juicio y que era indispensable llevarlo por grados y proporcionar antes todos los medios. Por eso opinaba que no se podían desterrar del teatro las obras de magias o las comedias vulgarmente llamadas de tramoyas hasta que no existiera un caudal competente de buenas comedias, y como los teatros no tienen más ayuda que la recaudación diaria era lógico que presentaran estas obras que contribuyen a su subsistencia, y a las que *“vemos concurrir hasta los hombres más finos e instruidos [...] por ver las decoraciones y transformaciones.”* También comparaba el teatro con una mesa llena de viandas finas y bastas de las cuales

⁸² A. M. M., Sección Corregimiento, Legajos 1/254/15 y 1/254/18.

⁸³ *Diario de Madrid*, 30 de noviembre de 1801, p. 1371.

cada uno podía escoger la que más agradara a su paladar, ya que en el teatro, alegaba, se ha de disponer diversión para todos.⁸⁴

A finales de este mismo año, otro crítico que firma con las iniciales J. G. expresaba la opinión de que por todas partes se hablaba de la reforma de los teatros poniendo la vista en los defectos de las traducciones, las unidades, etc, pero hasta ahora, dice “*no ha habido nadie que haya hecho presente el más garrafal y que pide con más ansia la reforma, qual es la facilidad con que nuestros actores quitan versos a las piezas, o porque a ellos no les hace gracia, o porque no tienen gana de trabajar, o acaso por hacerse memorables, dando a entender que saben más que el autor que los compone*”⁸⁵. Para mayor desgracia, añade, suelen ser los versos suprimidos los que tienen más mérito. Pone algún revelador ejemplo de este hecho que critica y concluye aseverando que no será fácil hacer alguna enmienda hasta que las compañías no estén bajo la protección de un superior que sujete a sus componentes para que no degüellen las piezas.

En 1803 se promulgó una nueva ley, no muy diferente de las precedentes, sobre el arreglo y el buen orden de los teatros⁸⁶. Encontramos otro proyecto de reforma para los teatros de Madrid presentado el 2 de marzo de 1805, aunque escrito dos años antes, por Juan Antonio de Zamacola⁸⁷ y que, como el anterior, tampoco se aprobó. Comienza su autor tratando el punto de la comodidad de los coliseos y aunque se considera el primero en preocuparse por este problema, esta información no es del todo cierta. Jovellanos ya había

⁸⁴ *Diario de Madrid*, 2 de enero de 1803, pp. 7-9.

⁸⁵ *Regañón General*, 9 de noviembre de 1803, pp. 373-374.

⁸⁶ “Arreglo, tranquilidad y buen orden que ha de observarse por los concurrentes a los coliseos de la Corte”, en E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias*, pp. 693-695. Los asistentes a las representaciones no pueden usar movimientos, gritos y palabras que puedan ofender la decencia, bajo la pena por dos meses de trabajar en el Prado con un grillete al pie, y se les podrá aplicar al servicio de las armas o al presidio si reincidiese; los subalternos de Justicia deben dar cuenta de los desórdenes; no se permitirán gorros ni redes en el pelo; no se gritará a persona ni a cómico aunque se equivoque; no se repetirán los bailes por no alargar más la función; no se puede arrojar nada a los actores, ni se les ha de hablar, etc.

⁸⁷ Juan Antonio Zamacola, *Advertencias que se han de tener presentes para formar un nuevo plan de dirección de Teatros para el año cómico inmediato de 1805 a 1806*. A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/254/14. Sabemos que su nombre completo es Juan Antonio de Iza Zamacola (1758-1819), pero que en sus diversas publicaciones de poesías, ensayos, cartas, etc. nunca utilizó el apellido materno. Además e ejercer como notario, colaboró intensamente en la prensa bajo el seudónimo de “Don Preciso”. Véase el estudios que hay sobre él: Domingo Hergueta y Martín, *Don Preciso, su vida y sus obras*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1930. El 29 de octubre de 1804 solicitó la impresión de un periódico titulado *Centinela de las costumbres*, pero no fue autorizada su impresión. Información en el A. H. N., Sección Consejos, Legajo 5566 (84) y en F. Aguilar Piñal, *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, Revistas y Pronósticos*, Madrid, CSIC, 1978, p. 42; y F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-2001, tomo IV, pp. 618-620.

apuntado años antes en su *Memoria* que se debería suprimir el patio, y un documento del 21 de marzo de 1798 nos muestra un expediente acerca de colocar asientos en los teatros de la corte y la subida proporcional del precio para que los asistentes se comporten con “civilidad”⁸⁸. Zamacola cree que también se han de suprimir la cazuela y las gradas y poner nuevo orden en los palcos.

Trata con sumo detalle la figura del Director, que debe poseer las cualidades de inteligencia, gran actividad y carácter decidido, conocedor no sólo de los progresos del teatro, sino también de la historia universal para poder regular con sabiduría todo lo concerniente a trajes y decoraciones⁸⁹. Las funciones que señala para su cargo son muy similares a las que anteriormente habían indicado Moratín y Santos Díez en sus respectivos planes. Es interesante su propuesta para que sea el Director de Escena el que se adapte a los gustos del público para representar las obras en las temporadas que el espectador prefiera. La misma idea se advierte poco después cuando señala que el magistrado debe tener mucho celo al presidir las primeras representaciones de piezas nuevas para evitar los alborotos causados por el partidismo; y sin embargo, en el resto de ocasiones puede dar libertad al pueblo para que manifieste su disgusto o complacencia.

También presta atención al tema de los premios que se deberán ofrecer a los ingenios que presenten piezas nuevas o refundiciones de las antiguas, pero no admite obras francesas por su mala moral y ejemplo pernicioso. Nos descubre la mala actitud de los cómicos madrileños con aquellos que venían embargados de las provincias, causada por el miedo que tenían a que éstos gustaran al público y les arrebatasen sus puestos. Para evitar estas envidias propone Zamacola que cada actor venga con la obligación de representar una comedia elegida por él mismo, para que así el público se forme una idea justa del cómico.

⁸⁸ A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/73/41. Es un papel dirigido al Corregidor Don Juan de Morales y firmado por el Conde de Azpeleta, quien alega que por la incomodidad y el desorden no se logra la diversión ni el magistrado puede emplear su autoridad y vigilancia oportunamente. Afirma que en casi todos los teatros del reino hay asientos, y que esto asegura la entrada y evita la confusión. Añade que esta resolución sólo podría traer perjuicios a las obras pías, pero alega que se pueden meditar medios para hacerlo compatible. Este recurso está contestado por el contador que expone la queja de que la colocación de butacas supondría una gran pérdida para la recaudación, pues a lo sumo cabrían 250 personas sentadas, mientras que de pie entran 1268 en la Cruz y 1134 en el Príncipe. (A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/73/41).

⁸⁹ Armona había propuesto como principio fundamental poner el empleo del Director de Teatros en persona de estudio y bien instruida en las máximas de verdadera dramática y poesía teatral. (J. A. de Armona y Murga, *Memorias cronológicas*, p. 285). Moratín hijo había hecho una proposición al rey en 1792 sobre la creación de una plaza de Director de Teatros exponiendo todas las funciones que debería ejercer y las cualidades necesarias para desempeñarlas. Publicada por P. Cabañas, “Moratín y la reforma del teatro de su tiempo”, pp. 74-75, y J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, p. 288.

Propone la creación de un Teatro Nacional de Música Española, encaminado a desterrar la música italiana, a la que culpa de la afeminación de los españoles. Asegura que no se debe admitir a nadie que no sepa cantar y que no debe contratarse a compositores de música en los teatros, ya que han contribuido sobremanera a introducir la música italiana que tanto ha corrompido a nuestros teatros. Señala los premios que han de asignarse para los que escriban piezas cortas y la música para las mismas, procurando que se encarguen de esta función los maestros de capilla de las catedrales que son los menos influenciados por los gustos italianos. Para concluir, añade que debería instituirse un Magisterio de Música Española y otro de Declamación en la Casa de los Desamparados.

Después del fracaso de la Junta de Reformas del plan de Díez González y con arreglo a la Real Orden del 17 de diciembre de 1806 el gobierno de los coliseos volvió de nuevo al Ayuntamiento de Madrid, que redactó un *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*⁹⁰ dividido en dos partes: la primera trataba de esto mismo que indicaba el título, la segunda de la recaudación y distribución de intereses. Este código, que no tuvo mucha utilidad por el rápido comienzo de la Guerra de Independencia, es importante porque sirvió como modelo para la redacción de los posteriores.

Al Ayuntamiento le correspondía la dirección y el gobierno de sus teatros; por medio de la Junta se cuidaría de la recaudación y distribución de sus productos y se nombraría a cuatro regidores comisarios para la dirección y gobierno político y económico. La Junta se componía del Corregidor de Madrid en calidad de presidente, cuatro regidores y un censor. El primero debía conocer las causas contenciosas de todos los dependientes de los teatros, presidir las juntas, firmar libranzas y pagamentos y a cambio podía tener un palco de orden en cada teatro pagando su importe. Los comisarios directores asistían diariamente uno a cada teatro y reconocían todas las obligaciones de cada uno de los empleados. El censor examinaba todos los dramas nuevos, los antiguos refundidos y aquellos que desde su última representación hubieran pasado más de diez años. En cuanto a las ganancias de los escritores se llegó al acuerdo de que las tragedias y comedias

⁹⁰ Junta de Dirección y Reforma de Teatros, *Reglamento general de la dirección y reforma de teatros por Real Orden de 1806 y aprobado por otra de marzo de 1807*, Madrid, Ibarra, 1807. Este documento apareció firmado en Madrid, el 26 de enero de 1807, por Nicolás de los Heros, Rafael de Reynalte, Juan de Castanedo, el marqués de Perales, Juan José Bringas, procurador general, y Ángel González Barreiro, secretario. A. M. M., Sección Corregimiento, Legajos 1/4/3 y 1/73/53, y Sección Secretaría, Legajos 2/466/13 y 2/468/2. Lo publica E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias*, pp. 700-715.

originales, obras, oratorias y zarzuelas originales en música y letra, cobrarían el ocho por ciento de lo producido; los dramas y comedias sentimentales el cinco por ciento; las piezas traducidas en verso y piezas antiguas refundidas, el tres por ciento, y las traducciones en prosa, tonadillas y sainetes sólo cobrarían alzado una vez.

Las obras llegaban a manos del señor Vicario Eclesiástico de Madrid y debían pasar un informe civil y literario. En caso de discordia o reclamación por parte del autor la Junta remitiría la obra a otro literario distinguido a fin de que éste diera su dictamen. La impresión de las obras corría a cuenta y cargo de los autores. Las piezas nuevas que se destinaban a representarse en los días y años de los soberanos eran costeadas por la villa de Madrid, el premio de ellas y también el gasto de ponerlas en escena.

No sólo los escritores recibían premios por sus obras, también los actores por su buena actuación y talento, y, en el caso de que existiera la posibilidad, la Junta proporcionaba a los actores ya jubilados los empleos de los teatros, como el de vendedor de billetes. El colegio de niños doctrinos de San Idelfonso se destinó a un colegio de enseñanza, baile, declamación y música teatral. La Junta era la encargada de buscar buenos maestros nacionales o extranjeros, o de enviar a los jóvenes a instruirse fuera del reino. Los alcaides de los teatros custodiaban las llaves de sus puertas, los aseaban exterior e interiormente, teniendo siempre cuidado de que las tinas estuvieran llenas de agua por si ocurría algún incendio, y por las noches las lámparas encendidas por lo que pudiese ocurrir. La Real Guardia que estaba destinada a los coliseos residía en sus puertas y tránsitos para evitar desórdenes con los coches y los viandantes.

En la segunda parte del Reglamento de 1807 se trató de lo concerniente a la recaudación y distribución de los bienes producidos por los teatros. La Contaduría formaba mensualmente un estado de todos los caudales entrados, pagados y existentes en el tesorero o administrador, con la distinción y expresión suficiente que explicara por clases las entradas y las salidas. El administrador se nombraba anualmente y debía recibir todos los días los caudales. La Junta Económica de Actores se encargaba de que el gasto que se hiciera en los dramas se llevase a cabo con la mayor economía posible y tenía que resolver cómo podían administrarse con más utilidad. Los apoderados de las compañías debían ser inteligentes en todos los conocimientos y prácticas del ejercicio cómico, serían los representantes de sus compañías respectivas y éstas deberían obedecerles en todo y

dirigirles a ellos sus quejas. En cuanto a la formación de las compañías sería también la Junta la encargada de reunir las al comienzo de cada temporada, oyendo a las primeras partes. Todos los cómicos estaban obligados a ejecutar el papel que les repartiera su autor y debían concurrir a firmar el día en que fuesen llamados. Cada teatro tenía un compositor de música con la obligación de componer anualmente una ópera en dos actos, dos operetas y doce tonadillas. Las orquestas se formaban por oposición, arreglada por la Junta Económica de Actores, y los jueces examinadores decidían las pruebas que debían realizarse, que eran convocadas por edictos y en la prensa diaria.

Otro tema interesante con respecto a los actores era el de las jubilaciones. Se arreglaban siempre conservándoles la mitad del partido del que gozaban cuando estaban en activo y tenían además un Monte Pío. Antes de recibir estos pagos, la Junta debía obtener un informe de cada uno de los actores que pedían esta jubilación. En esta ocasión, con el nuevo reglamento, se proponía a la piedad del rey algún arbitrio para librar a los teatros de esta carga. El teatro de la Cruz y el del Príncipe estaban obligados a contribuir con un ochavo por entrada al hospital de San Juan de Dios, otro al del Buen Suceso, un cuarto al hospicio de San Fernando, y dos mil ducados al colegio de niñas de San José o de la Paz.

El Artículo III del Capítulo XII de este *Reglamento* es muy revelador del estado en que estaban las cuestiones materiales de los teatros:

*“La Junta propondrá a la piedad del rey algún arbitrio para la más pronta extinción de estas cargas, pues verdaderamente no hay relación ninguna entre los tres coliseos y los hospitales de Madrid, los frailes de San Juan de Dios, las niñas de San Josef y el hospicio de San Fernando. Estos son los partícipes de una buena porción de sus productos, de que procede que los actores sean mal pagados, la decoración ridícula y mal servida, el vestuario impropio e indecente, el alumbrado escaso, la música pobre y el baile pésimo o nada. De aquí, que los poetas, los artistas, los compositores que trabajan para la escena sean ruinmente recompensados y por lo mismo se vean en ellas las heces del ingenio. De aquí finalmente la mayor parte de la decadencia y lastimoso atraso de nuestros espectáculos”.*⁹¹

⁹¹ E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias*, pp. 712-713.

En cada teatro debía haber un tramoyista y un buen pintor, hábil en la óptica, ya que “*la decoración y lucimiento de un teatro público es una de las partes más principales de él*”⁹². El guardarropa era el encargado de hacer una revista de los muebles, vestuarios y demás enseres y tener particular cuidado en los almacenes y la limpieza. Había un archivero que formaba índices para que, cuando se pidieran obras, éstas pudieran ser entregadas con exactitud. Tenía por encargo redactar un inventario general, por clases de cada obra, sin confundir unos géneros con otros, y entregar los recibos de toda obra que se le entregara. Del mismo modo, se le prohibió tajantemente manifestar papel alguno ni dar copias de ellos sin orden expresa de los comisarios.

De este mismo año se conserva un memorial dirigido al rey por José Cruces Bueno, en el que expone que tiene presentado al gobernador del Consejo un proyecto de arreglo de los tres teatros y solicita que se pida el expediente formado para su resolución. Deducimos de los papeles de este legajo, entre los que no se encuentra el citado plan de reforma, que se trataba de un proyecto económico, que pretendía poner a los tres coliseos bajo un precio fijo, por el cual se cortarían los abusos que se cometían en el día y se daría a favor del Real Erario más de 900.000 reales por un quinquenio. Proponía como un medio que no se trabajase en ellos durante la Cuaresma de 1807 y que se sacaran a pública subasta, debiendo cubrir cada uno de ellos la cantidad de 1.500 reales con lo cual se hallaría un fondo de 100.000 reales para empezar a trabajar el día de Pascua de Resurrección, momento para el que ya estarían dispuestas las compañías y las funciones.⁹³

Salieron también publicadas unas “Obligaciones que se imponen a la Compañía del Príncipe que ha de representar en el Teatro el Príncipe para el año cómico que dará

⁹² E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias*, p. 713. Esta concesión del pago de unos maravedís por espectador en beneficio de las obras pías fue hecha en 1675 por S. M. la reina, y en 1692 se sacó un privilegio en el que se mandaba terminantemente “*que para que la percepción de la porción que toca al Hospicio se halle presente la parte de él al tiempo que se abran las cajas, que no se pueda hacer sin su asistencia.*” En 1801 se interrumpió esta ordenanza hasta que el año siguiente S. M. Carlos IV lo restableció en R. O. del 16 de noviembre. Y por otra del 7 de octubre de 1806 se obligó también al teatro de los Caños a pagar una cierta cantidad a beneficencia. (A. M. M., Sección Secretaría: Beneficencia, Legajo 1/65/63).

Los Reales Hospitales y el Hospicio se quejaron por haberse formado este Reglamento de Teatros que, según ellos, estaba contra sus privilegios e intereses, y se redactó una Real Orden a instancias del director y el administrador de estas instituciones benéficas mandando que se guardasen los favores que le estaban concedidos, especialmente el de exigir 4 maravedís por persona en la entrada de comedias. González Barreyro, secretario de S. M. escribió en respuesta diciendo que en estas reclamaciones se veía una muestra de los muchos defectos que contenía este reglamento, y para subsanarlo, el Ayuntamiento reclamó que se recogieran todos los ejemplares impresos para corregir sus defectos, entre ellos la justa reclamación de las obras pías.

⁹³ A. H. N., *Diversiones públicas*, Legajo 11.407, nº 58.

comienzo desde el 15 de abril de 1808.” En ellas se exigía a los cómicos trabajar todos los días del año, exceptuando la temporada de descanso en vacaciones y los días en que actuaban los sobresalientes, que solía ser una vez al mes. Se debían ajustar el 20 de cada mes para formar las listas de las funciones, con dos más de las que se necesitaban, aprendidas y a disposición del magistrado por si no pudiesen ejecutarse algunas de las puestas en la lista. Se prohibía salir de Madrid a los actores más de ocho días sin licencia del Ayuntamiento, y también se les avisaba de que ninguna enfermedad sería tenida por legítima hasta que la comisión lo estimase como tal. Por último, se dejaban los caudales a disposición de los actores, para que ellos distribuyeran el líquido producto, deducidas todas las cargas, a fin de que por este medio se tuviera mayor aliciente entre los actores para que se aplicasen a servir y complacer al público.⁹⁴

6.4. Legislación y reforma teatral durante la Guerra de la Independencia: La política teatral de José Bonaparte

Todos estos intentos de reforma se vieron frenados en 1808, aunque no tanto que llegaran a desaparecer. Ningún político, y menos José I en su difícil situación en la península, podía desaprovechar la masiva asistencia del pueblo a las funciones teatrales para hacer de ellas un arma ideológica y educativa. Chocaba aún más por el hecho de que en épocas anteriores, durante todo el reinado de los Borbones, el teatro se había mirado con recelo. Comenta Flora López Marsá que al rey galo le preocupaba de forma importante el mundo cultural y las tradiciones españolas, pensando inteligentemente que no se debía enfrentar de plano a los gustos españoles⁹⁵. De esta manera, en los primeros días de su llegada permitió la celebración de corridas de toros y ordenó la apertura de los teatros de la villa⁹⁶. En general, y en cuanto a fiestas se refiere, podemos afirmar que hubo alegría en el

⁹⁴ R. Sepúlveda, *El Corral de la Pacheca*, pp. 574-575.

⁹⁵ Escribe Georges Demerson que el rey José se preciaba de literato, y cuenta el momento en que el general Hugo, que lo recibió en Guadalajara el 27 de septiembre de 1810, señaló que, después de haberse interesado por las necesidades locales y por los intereses nacionales de España que el rey conocía muy bien y que ponía toda su voluntad en proteger con eficacia, su conversación recayó sobre la literatura de los españoles, que Bonaparte parecía haber estudiado con detalle. Pero estas muestras de interés, concluye Demerson, no podían remediar el marasmo del teatro español contemporáneo. (Georges Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, Taurus, 1971, p. 866).

⁹⁶ F. López Marsá, “El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte”, p. 70. Dice J. Subirá que “cuando se instaló en Madrid el rey intruso José Bonaparte la situación teatral era pésima, por cuanto el público español ni de balde quería asistir al teatro.” (J. Subirá, *La tonadilla escénica*, p. 238).

reinado del rey José con celebraciones continuas, corridas de toros y espectáculos teatrales⁹⁷. Es más, José I acudía a los espectáculos con frecuencia para animar la vida teatral. En los días en que se celebraba la onomástica de Napoleón Bonaparte, de José o de su esposa Julie, los acontecimientos que se organizaron fueron muy brillantes. Su hermano Napoleón ya le había precedido en esta tarea y había hecho representar en Francia, para su propia propaganda, obras que presentaban la guerra de España no como una vulgar guerra de conquista sino como una generosa cruzada para liberar a los españoles de la tiranía, el oscurantismo y el fanatismo. Se representaron piezas tales como *L'Espagne régénérée fait historique en vers libres et en prose, La prise de Madrid, La belle Espagnole ou l'Entrée triomphale des Français à Madrid, La belle Espagnole ou les deux ermites blancs*, etc.⁹⁸

La política teatral que organizó Bonaparte en su reinado la conocemos gracias a la información custodiada en el Archivo General de Palacio. José I estaba interesado en conocer los problemas de los teatros por lo que pidió informes de los coliseos de la capital, y de 1808 son los primeros documentos referidos al tema⁹⁹. En primer lugar, debido a su interés por el teatro, y con afán de agradar al público con su presencia, solicitó cuatro palcos en cada coliseo, y de la elección de los mismos encargó a Ortuño María de Aguirre, marqués de Montehermoso, que en estos momentos ocupaba el cargo de Mayordomo Mayor. Los comisarios de Teatros, Juan de Jaramillo y Julián de Fuentes se reunieron con este fin en la casa del marqués para que el arquitecto mayor o su teniente comenzaran la operación. También se les encargó en diciembre de 1808 que pusieran el palco de los Caños del Peral perteneciente al Ayuntamiento y los dos laterales con el decoro correspondiente por si S. M. y el Emperador de los franceses concurrieran a ver la ópera. Pidió que se hiciera lo mismo en los teatros nacionales y que el Ayuntamiento se quedase con los palcos

⁹⁷ No es de la misma opinión López Marsa, que opina que por los problemas políticos, la guerra y el rechazo de los habitantes madrileños a todo lo que saliera de manos del intruso, las temporadas teatrales pasaban sin pena ni gloria, y las recaudaciones obtenidas eran más bien bajas, por lo que no se puede hablar, a pesar de los intentos y deseos de José Bonaparte, de una época favorable a los espectáculos.

⁹⁸ L. Henry Lecomte, *Napoléon et l'Empire racontés par le théâtre*, París, 1990. (Información sacada de E. Larraz, "Le statut des comédiens dans la société espagnole du début du XIXème", en Claude Dumas (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique*, Lille, Centre d'études Ibériques et Ibéro-américaines du XIXe siècle de l'Université de Lille, III, 1980, p. 38). Además, el Emperador realizó una campaña a través de la creación de dos gacetas y de la manipulación de las ya existentes dentro de su vasta operación política para dirigir la opinión y hacer ver a los españoles la ventaja de un gobierno francés. Invadió las provincias de panfletos propagandísticos que trataban de persuadir a los españoles a través de una guerra psicológica

⁹⁹ Expone López Marsá que por lo que se desprende de la documentación existente, la administración de los teatros había llegado a un auténtico caos con múltiples problemas de difícil solución. (F. López Marsá, "El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte", p. 71).

de encima. En febrero de 1809, después de su entrada en la capital, José reservó todos los asientos de palco de los Caños del Peral para los recién llegados a la corte. Su aposento estaba decorado espléndidamente y llevaba la siguiente inscripción: “Vive feliz, señor, reyna y perdona”¹⁰⁰. Carlos Cambronero relata con todo lujo de detalles este espectáculo que José I trató de que fuese perfecto. Además de describir el adorno e iluminación del coliseo, copia los versos que el Ayuntamiento de Madrid presentó al intruso en expresión de su gratitud¹⁰¹. Escribe Larraz que estas primeras representaciones organizadas por el gobierno francés fueron como unas ceremonias celebradas en el teatro, ya que éste constituía un medio privilegiado de comunicación oral, si tenemos en cuenta que la mayoría de los españoles, por entonces, eran analfabetos. Además, como el pueblo asistía debido a su gratuidad, se proporcionaba un semblante de asentimiento popular a la entronización de José.

La prensa oficial fue una de las encargadas de tratar de mover la opinión pública a favor de Bonaparte y su gobierno ilustrado, también en cuestiones teatrales. Por eso, la *Gaceta de Madrid* incluía estas elogiosas frases animando a los actores a trabajar con ánimo:

“¡Artistas! S. M. ha vuelto ya a honrar el teatro español. ¡Qué motivo tan poderoso para inflamar vuestro zelo y para estimularos a perfeccionar vuestros talentos! Aplicaos con esmero a corregir vuestros defectos y no dudéis que un gobierno tan ilustrado como el nuestro recompensará vuestro trabajo”.¹⁰²

¹⁰⁰ *El Semanario Patriótico* de Quintana hace alusión en uno de sus artículos a este verso escrito por uno de los literatos degradados, y así dice: “Éste es uno de los versos que la fama traxo a nuestros oídos dirigidos al rey Josef; y es imposible poner más absurdos en menos palabras. Por que ni vive, ni es señor, ni es feliz, ni triunfa ni perdona un miserable enviado sin voluntad propia a hacer el papel de usurpador entre pueblos que le detestan y escarnecen, sostenido de tropas que le menosprecian, sin capacidad alguna ni política, prestando su nombre a tantas atrocidades, y hecho juguete de sus ministros, de sus generales y sobre todo del déspota atrabiliario que se llama hermano suyo”. (*Semanario Patriótico*, 6 de junio de 1811, p. 260).

¹⁰¹ “Quando, Señor, la corte de tu imperio
te ve asistir al templo de las musas,
¡Oh!, ¡qué esperanza tan feliz concibe!
¡Oh!, ¡quanto acierto a tu gobierno anuncia!”

(*Gaceta de Madrid*, 4 de febrero 1809, p. 196).

¹⁰² *Gaceta de Madrid*, 23 de mayo de 1810, p. 602.

Pocos días después, el autor de una carta inserta en el Apéndice de la *Gaceta* se preguntaba por qué el arte dramático no había llegado todavía al grado de perfección en España que en las otras naciones, y buscaba el origen de este atraso en el público o en los actores, defendiendo a éstos al decir que sus quejas tenían fundamento ya que no recibían premios ni recompensas y sólo obtenían críticas e infamias. Acababa su escrito delegando toda su confianza en el gobierno ilustrado presidido por José I, al que se le calificaba de rey filósofo y guiado por la razón, ya que éste estaba quitando todos los obstáculos que hasta ahora se habían opuesto a la perfección de este arte en España¹⁰³. En el mes de junio de 1810, un artículo firmado por F. Z. pregonaba las saludables consecuencias de la ilustración del gobierno, “*el qual no perdona medio ninguno para extender y propagar la instrucción social*”, y el 1 de octubre del mismo año se podía leer:

“El buen gusto se generaliza y se ha de sostener por el zelo de un gobierno reparador y por la protección de un soberano ilustrado que dará a las bellas letras españolas el esplendor del que son dignas”.

Otra de sus actuaciones en cuestión de teatros fue el dinero que entregó para la organización de los espectáculos, incluidas la subvención con que protegió al coliseo del Príncipe y la gratificación con que premió a alguno de los más destacados actores. Cotarelo, en el segundo apéndice de su obra dedicada a Máiquez, recoge los datos referentes a estas ayudas concedidas por el rey, que ya habían sido copiadas por Luis Carmena de los documentos del Archivo del Palacio Real. En el mes de febrero de 1809 pagó 6.000 reales para adornar el tapicero de palcos de S. M. en los teatros, pocos días después dio al contador de teatros, Juan Antonio Peray, 9.216 reales por los palcos reales en lo teatros de la Cruz y del Príncipe, y 2.816 por los de los Caños del Peral. Y por último a don Santiago Panati, director de la ópera italiana, a cuenta de la consignación hecha por adición al budget de gastos de este mes, se le pagaron 40.510 reales y 17 maravedís. El presupuesto de teatros del mes fue en total de 90.000 reales. En marzo aumentó el presupuesto en 10.000 reales para pagar los teatros, los conciertos ofrecidos durante la Cuaresma y las libranzas de este mes a Panati y a Peray a cuenta de los palcos. El mes siguiente mantuvo el mismo

¹⁰³ *Gaceta de Madrid*, 31 de mayo de 1810, pp. 633-636.

presupuesto para pagar el importe de las representaciones dadas por los actores de la ópera italiana desde el primero domingo de Cuaresma hasta el último día de ella, y para los actores de los teatros. En mayo se le pagó al teatro del Príncipe, por anticipación, 50.000 reales y por el mes 20.000. El teatro italiano recibió 50.000. En cuanto a las libranzas, Antonio Pinto obtuvo 50.000 reales de anticipación y 20.000 de mesada hasta la conclusión de los 200.000 anuales que le estaban consignados al Príncipe. A Isidoro Máiquez se le concedieron 9.000 reales por vía de la gratificación que el rey se dignó concederle; y a Panati, por la consignación de S. M. a este teatro, le pagaron 50.000 reales.

En junio se pagaron las libranzas a Manuel Gaviria, tesorero de la compañía cómica del Príncipe. A Máiquez le dieron 3.000 de gratificación, y la consignación a la ópera italiana fue la misma que el mes anterior. En julio, el presupuesto se dividió en el pago de las libranzas a Gaviria, a los dependientes de la ópera italiana para los actores, músicos y otras personas y en el adorno de los palcos reales en los teatros de Madrid. En agosto sólo se pagaron las consignaciones mensuales, y el mes siguiente, además, obtuvieron 69.185 reales del artículo de gastos imprevistos del budget del mes de agosto, y en crédito abierto para los teatros del mes de octubre. En octubre se subvencionaron las libranzas a los teatros y a la ópera italiana, y pagaron 3.441 reales y 17 maravedís al apoderado de la orquesta y asentista de la iluminación. En el mes de noviembre hubo más gastos, y Panati cobró 7.200 reales por el importe de pagos hechos al Sr. Lefebre en los meses de septiembre y octubre por la gratificación que el rey le tenía concedida de 400 reales cada noche de gran baile. Pagaron a los actores, boleras, músicas y asentistas de la iluminación, por la consignación mensual, 50.000 reales; y al Príncipe, 20.000. De diciembre de 1809 a mayo de 1810, en cada uno de dichos meses, entregaron 50.000 reales a la ópera italiana y 20.000 al coliseo del Príncipe.

En junio de 1810 se libraron a favor de los músicos excluidos en la nueva organización de la música del teatro de la ópera, 20.424 reales. A Pedro Rachele, músico de la ópera, por sus sueldos devengados hasta el 7 de junio, 4.233 reales; a Francisco Baus, asentista del alumbrado de la ópera, en pago de su crédito, 5.342 reales con 17 maravedís. Por vía de gratificación, el 14 de este mes pagaron a Máiquez 5.000 reales; a Rosario García, 2.500, y a Gertrudis Torre otros 2.500. Por su parte, el teatro de la ópera cobró sus 50.000 reales. El mes siguiente obtuvieron las subvenciones más 30.000 reales por atrasos.

En agosto, José Vallejo, por copias para el concierto dado en Palacio el día 15, se le pagaron 188 reales. En septiembre se libraron a favor de los artistas y actores de la suprimida ópera que marcharon a Italia 62.630 reales, y a favor de los que han quedado en esta corte, por sus sueldos atrasados del mes de diciembre de 1809, 22.755. El rey José concedió una gratificación de 15.000 reales a María y Petronila Marchesini y a Francisco Albertarelli, y un regalo un poco menor a Carlos Espontoni, individuo de la música suprimida de la ópera italiana, a Alejo Lebrunier, individuo del baile, y a Ramón Cortés, cobrador de billetes.

En octubre cobró Gaspar Ronci, en representación de su hija, como bailarina del teatro italiano, 800 reales. Al Sr. Piatoli, por el importe de la mesada que S. M. había concedido a todos los individuos del teatro italiano que se restituyeron a su país, 2.400. A Juan Sáez, por el crédito que transmitieron a su favor Fernanda Lebrunier y Mr. Lebrunier, del haber que debían percibir como bailarines del teatro de la ópera, le dieron la misma cantidad. Pagaron también a los individuos de la orquesta del teatro de la ópera por sus respectivos sueldos y a los dependientes del teatro de la ópera por sus cuentas y haberes devengados. Por la consignación mensual correspondiente al Príncipe, se libraron a José Barbieri, agente de dicho teatro, 20.000 reales. Los dos meses siguientes recibió Barbieri la cantidad señalada. En 1811, durante el mes de enero José Bonaparte aprobó el siguiente extracto de gastos firmado por el Superintendente General, el conde de Mérito:

	<u>Por mes</u>	<u>Por año</u>
1º Sueldos y gajes, tanto para la Cámara como para la guardarropía.	32.000	384.000
2º Música	23.000	276.000
3º Gastos de vestuario para S. M.	20.000	240.000
4º Teatro del Príncipe	20.000	240.000
5ª Regalos	20.000	240.000
6º Gastos de secretaría	1.500	18.000
7º Id. de vestuario para los dependientes de servidumbre	10.000	120.000

<u>Total</u>	126.500	1.518.000
--------------	---------	-----------

En todos los meses del año 1811, se libró a favor del agente del Príncipe la cantidad mensual de 20.000 reales¹⁰⁴. Y a lo largo del año siguiente, de enero a junio se siguió librando la cantidad mensual de 20.000 reales para el Príncipe. El 11 de julio se libraron a favor de Barbieri, por importe de las funciones gratis que éste ejecutó en los días 19 de marzo y 22 de mayo de 1810, 8.000 reales. Los meses de agosto, septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1812, si bien tienen marcado presupuesto, no hay copia de los libramientos, y sólo en el presupuesto correspondiente a agosto, constan los 20.000 reales para el Príncipe, pero ni en este mes de agosto ni en julio consta que se hubiera pagado la asignación. Al concluir de recoger estos datos, Carmena expresó:

“De esta manera espléndida protegía a teatros y actores el Monarca Josef Napoleón, durante su efímero reinado, y por Real decreto de 21 de diciembre de 1809, organizaba también la música en su capilla y cámara, fijando para este servicio la cantidad de 25.000 reales mensuales”.¹⁰⁵

Durante la contienda, el Rey José I pretendió llevar a la práctica buenas propuestas a través de la creación, en 1809, de un teatro oficial, centralizado en el coliseo del Príncipe y dirigido por el actor Isidoro Máiquez¹⁰⁶. Bonaparte siempre consideró al teatro un instrumento poderoso para su gobierno, y por eso, estuvo dependiente durante su reinado tanto del Ministerio del Interior como de la Policía General, y decretó varias leyes que aparecieron impresas en el *Diario de Madrid*. El primer decreto salió el 3 de febrero de 1809, sólo dos semanas después de que el mayor de los Bonaparte entrara en la capital. Mariano Luis de Urquijo fue el encargado de desempeñar la cartera ministerial, y el municipio de Madrid perdió con él, de nuevo, la administración de los coliseos. Como

¹⁰⁴ Libramiento de 20.000 reales a Jose Barbieri, agente y comisionado especial de la Compañía del Teatro del Príncipe. Los recibos aparecen firmados por el superintendente general, primero el conde de Mérito, luego el marqués de Sopedrán. (A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 59/3).

¹⁰⁵ Cito por E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 528. Los datos originales de dichas subvenciones y gratificaciones se conservan en el A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 59.

¹⁰⁶ Con el gobierno de José I, los actores se revistieron de una nueva responsabilidad. Máiquez, como director, desempeñó su cargo con exigencia y autoridad, muchas veces criticada por sus compañeros; pero se batió, hasta conseguirlo, por la defensa del honor de su gremio y por la nobleza del arte dramático.

podemos leer en la Real Orden que trascribimos a continuación, los teatros pasaron a estar ahora bajo el control de un Comisario dependiente del Ministerio del Interior:

“D. JOSÉ NAPOLEÓN por la gracia de Dios y por la Constitución del Estado, rey de las Españas y de las Indias, hemos decretado y decretamos lo que sigue:

ART. I: Los teatros estarán bajo la autoridad de un Comisario.

II: Cuidará de que los actores, las decoraciones, los trajes, la música y cuanto constituye el espectáculo, sean análogos a cada teatro y al rango que tiene la capital.

III: Será de su cargo especial el obligar a los empresarios y actores a que cumplan con los contratos y con sus deberes hacia el público, y a este efecto podrá emplear hasta los medios coactivos, mandando ponerlos presos, pero dando cuenta del caso a las veinticuatro horas.

IV: Los reglamentos concernientes a los teatros considerados con respecto a las artes y a la instrucción pública nos serán presentados por nuestro Ministerio de lo Interior.

V: Los teatros pertenecen a las atribuciones del Ministerio, de la Policía general en cuanto respecte a las costumbres y a la tranquilidad pública.

VI: No se podrá representar pieza alguna sin previa aprobación de nuestro Comisario, y aprobación del Ministerio de la Policía general; en consecuencia, cada director de teatro presentará su repertorio o la nueva pieza que quiera hacer representar a dicho comisario, quien la enviará con su dictamen al Ministerio de la Policía general para su aprobación, si la juzgase conveniente.

*VII: Dichos Ministerios quedan encargados cada uno en la parte que le toca de la ejecución del presente decreto = Firmado YO EL REY = por S. M. su Ministro Secretario de Estado = Firmado = Mariano Luis de Urquijo”.*¹⁰⁷

¹⁰⁷ Los decretos se publicaron en el *Prontuario de las leyes y decretos del rey nuestro señor Don José Napoleón*, Madrid, 1810, pp. 78-79. Se pueden leer también en el A. M. M., Sección Secretaría 2/454/14.

El cargo del Comisario regio recayó en la figura de Don José María Aguirre Zuazo, marqués de Montehermoso primer gentilhombre de Cámara¹⁰⁸, y se encargó al ministro de Estado enviar expediciones para comunicarlo. El marqués había sido uno de los 92 diputados de la Asamblea de Bayona que firmó la Constitución. De febrero de 1809 se conserva en el Archivo de Palacio una carta escrita por Montehermoso a José I donde le explica la grave situación de los coliseos y le sugiere que la dirección de teatros pase a erario público:

*“Los tres teatros de la corte que V. M. ha puesto a mi cuidado no hacen en la realidad más que dos, que pueden llamarse el Nacional y el Italiano. [...] Los tres están en administración bajo una contaduría que obra separadamente y los actores forman una especie de sociedad o de república demasiado complicada. [...] Los españoles, aunque bajo el peso de una enorme masa de obligaciones y cargas y una horrible miseria que trae en su origen principalmente el abandono, la opresión y desprecio en que han estado hasta aquí, podrán resistir durante un corto tiempo hasta una nueva organización, y se hallan los medios para liberarlos de tanto gravamen. Pero los italianos que vinieron a la capital de orden del gobierno padecen de la miseria de los tiempos y el abandono en que el Gobierno y el público han dejado el teatro. [...] Las representaciones se dan en un teatro casi desierto. [...]”*¹⁰⁹

Apunta que los dos coliseos formarán uno solo para las obligaciones, ganancias y pérdidas de los actores; y que los dos tendrán el mismo reglamento y gobierno. Explica que, perseguidos durante un tiempo y abandonados siempre, habrían podido sostenerse si no hubiera caído sobre ellos una masa insoportable de obligaciones de diferentes clases, que es necesario hacer desaparecer *“si se le ha de levantar del fango en que está sumergido.”* Estas cargas las divide en jubilaciones, limosnas u obras pías, administración,

¹⁰⁸ Podemos leer la carta del 26 de noviembre de 1810 por la que Montehermoso escribe al Superintendente general de la Casa Real y agradece el Real Decreto por el que S. M. lo nombra gentilhombre, *“a cuya soberana disposición daré cumplimiento según está mandado por reglamento de la Casa Real.”* (A. G. P. Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 39/7). El Real Decreto poniendo a cargo del dicho marqués los teatros de la Villa se conserva en el A. M. M., Secretaría, Legajo 2/454/14. Su sucesor fue el marqués de Casa-Calvo.

¹⁰⁹ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1.

emolumentos viciosos y deudas. Argumentaba que el derecho de jubilación que se adquiría con haber representado en alguno de ellos o en los dos durante diez años, había privado al público de algunos buenos actores que por amor a la ociosidad se retiraron aún jóvenes y en estado de ejercer. Se queja también de que hay un escribano, dos alguaciles y un censor que de nada sirven. Los tres primeros, añade, tiene comprados sus empleos, y el último, por gracia o nombramiento del gobierno, tienen un asiento gratis. Habla también de las deudas contraídas por la falta de concurrencia y las circunstancias del tiempo, y expresa la misma idea que ya habíamos visto en Jovellanos: *“pensar en hacer florecer los teatros sin que se le quiten estas cargas de encima es un delirio. Jamás podría salir de la miseria.”* Escribe que se hace necesario economizar los fondos de los socorros del erario y los que se puedan emplear con provecho de la escena y de los actores. Propone como solución para estos abusos una idea justa y muy económica, y es colocar a los actores jubilados como empleados de los muchos puestos subalternos que se necesitan en las secretarías, las aduanas o en la administración y servicio del propio teatro, ya que *“saben leer y escribir y han tenido una educación más distinguida del común.”* Añade que las limosnas deberían cesar inmediatamente, y propone el mismo arbitrio que ya habían señalado sus antecesores ilustrados, *“pues no es justo que para mantener un establecimiento se destruya otro. Siéndolo mucho que el lujo y los placeres de los ricos contribuyan al alivio de la humanidad, podría cargarse en cada billete de entrada un aumento de dos o tres cuartos para el hospital o el hospicio, o para repartir entre todos establecimientos píos”*.¹¹⁰

Encontramos también en el Archivo de Palacio un manuscrito llamado “Borrador para la formación del Teatro Español del Rey: Calle del Príncipe” que se conserva de forma incompleta y anónima, aunque damos por hecho que fue escrito por Montehermoso, pues está en la misma línea que lo expresado en sus cartas. Comenzaba señalando que este teatro estará bajo la protección inmediata de S. M. y la dirección de un primer gentilhombre Comisario de Teatros de la Corte. Sus actores tendrían la empresa y formarían una sociedad al efecto entre ellos. Para su gobierno y régimen interior se les daría un reglamento aprobado por el rey que se sacaría del Teatro Francés de París, modificado según conviniera. Como el objeto que el gobierno se propuso era el de fomentar y mejorar el teatro, y en el día no era fácil dotarlo de un número competente de buenos actores, como

¹¹⁰ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1.

tampoco lo era el proveerle de un gran número de buenas piezas, bastaría un solo coliseo, por lo que no habría más que un Teatro Nacional Dramático protegido por S. M. Para las representaciones y teatro de la corte se escogería el del Príncipe, que tomaría el título de Teatro Español del Rey, y se harían las obras necesarias para darle mejor repartimiento interior. Continuaba el borrador señalando que, de las dos compañías que actualmente se hallaban en Madrid contando con los mejores actores que estuvieran fuera del teatro en la actualidad y los que se hallasen ausentes, se formarían dos compañías, una de tragedia y comedia, y otra de opereta española. En este teatro sólo se presentaría la tragedia, la comedia y la opereta, o pequeña comedia en un acto, fijándose sus caudales o repertorios, y prohibiendo para siempre el sainete, la tonadilla, bolero y generalmente todo lo que se llama bajo cómico.

El 29 de mayo de 1810, salió publicado el segundo decreto de Bonaparte:

“D. JOSÉ NAPOLEÓN por la gracia de Dios y por la Constitución del Estado, rey de las Españas y de las Indias. Queriendo erigir un monumento en honor de los fundadores de la escena nacional: visto el informe de nuestro Ministerio de lo Interior, hemos decretado y decretamos lo que sigue:

ART. I: Se colocarán a un lado y a otro del proscenio del Teatro del Príncipe los bustos de Lope de Vega y de don Pedro Calderón.

II: A los dos lados del proscenio del Teatro de la Cruz se colocarán igualmente los bustos de Guillén de Castro y de don Agustín Moreto.

III: El producto de las representaciones de ambos teatros en el día de la instalación de los bustos y el de las que se hagan todos los años en el aniversario de esta ceremonia, se destina a favor de los descendientes de los citados poetas.

IV: Nuestro Ministerio de lo Interior queda encargado de la ejecución del presente decreto = Firmado YO EL REY = por S. M. su Ministro Secretario de Estado = Firmado = Mariano Luis de Urquijo.”¹¹¹

¹¹¹ Carlos Cambroner, en *El rey intruso*, dedica un capítulo a hablar de “El teatro y los toros”. Comenta estos decretos en sus páginas y dice respecto al segundo de ellos que no fue adecuado prescindir de Tirso de Molina pero que, sin embargo, esta disposición puso de relieve las buenas intenciones de quienes le aconsejaron honrar la memoria de los grandes escritores del teatro español del siglo XVII.

Durante los meses siguientes continuaron las cartas y recomendaciones por parte de la administración y compañías, y entre mayo, junio y julio de 1810 se fue concretando una organización definitiva. Del 4 de julio es un proyecto redactado en diez puntos y firmado por Montehermoso en donde se recogía la nueva administración de los teatros de la villa:

- “1- Habrá en Madrid tres teatros de la corte: 1. Teatro Dramático Español.*
- 2. Teatro Dramático Lírico Italiano, y 3. Teatro Dramático Francés, con el título de Reales.*
- 2- Estos tres teatros están bajo la Dirección de un ... y tendrán cada uno su régimen o reglamento particular.*
- 3- El 1 y el 3 se regirán por una Junta de administración compuesta de 4 individuos, cómicos del mismo teatro, el 2, en administración particular por el Gobierno.*
- 4- Cada uno tendrá su repertorio y dentro de la capital ningún otro teatro que se estableciere en adelante podrá representar las piezas que queden admitidas en él.*
- 5- El 1 y el 2 tendrán el derecho de reclamar a cualquier individuo que se halle empleado en cualquier teatro dentro del reino.*
- 6- Se formará una Compañía de Ópera Cómica Española que se agregará por ahora al Teatro Dramático Español.*
- 7- El 2 reunirá tres compañías: dos de Ópera y una de Baile.*
- 8- Se formará un Conservatorio en el que se enseñará la música vocal e instrumental, el baile y la declamación.*
- 9- El Sr. Encargado de estos establecimientos propondrá separadamente los presupuestos anuales, y mensuales que se necesitará para el fomento, estabilidad y mejora de cada uno de estos establecimientos, y conservación de sus edificios.*
- 10- Nuestros Ministros del Gobierno, de Policía y de Hacienda quedan encargados de la parte que les toca”.*¹¹²

Luego explica el marqués puntos de la reforma que considera de grande interés y con los que opina que el rey podría ganarse el favor de la villa. Dice que España carece de

¹¹² A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1.

música propia y que debería nacionalizarla como la de la “*culta Europa*” y propone que si se formara un conservatorio al cabo de pocos años “*se cantará en el Teatro de la Ópera en lengua castellana por españoles, los bailarines franceses e italianos se reemplazarían por bailarines españoles.*” También da cuenta de los gastos: el teatro de Ópera costaría dos millones de reales frente a los doscientos cincuenta mil que supondría cada uno de los otros dos. Propone que el teatro de la Ópera tuviera una temporada más corta y contara con los beneficios de un baile de máscaras en carnaval. Se formaría una orquesta y un grupo de baile con los primeros talentos de la corte y, con este fin, sugiere que se haga venir de París un maestro y director de baile. A la cabeza de los teatros estaría el primer comisario gentilhombre y a sus órdenes un contador, un tesorero y dos o tres oficiales. Habría también un director de cada teatro a las órdenes del Comisario.

José I decidió imprimir un catálogo anual con las piezas de representaciones y música que se fueran a ejecutar durante el año, con la advertencia de que ninguna compañía podría representar nada fuera de esto y de que debían exhibir anticipadamente su repertorio. Isidoro Máiquez escribió al marqués de Montehermoso con fecha de 9 de julio de 1810, sobre el repertorio de obras del Príncipe:

*“Por uno de los artículos del Plan está concedido a este teatro, con exclusión de cualquier otro, el derecho que tiene el caudal de funciones dramáticas que son propias del mismo. Pues siendo este el único que se intitula Nacional, formado como tal baxo la protección inmediata de nuestro augusto Rey, y como tal concurrido por S. M. con más frecuencia, necesita, sin duda, de la mencionada concesión, a fin de variar más a menudo de funciones y complacer con esta variedad al público y a su soberano protector. Por esta causa, acudo a U. E. suplicando que mande a los cómicos del coliseo de la Cruz que se abstengan en lo venidero de executar las funciones que pertenezcan al caudal o repertorio de mi propio teatro, sean de la especie que sean, pues executándolas ellos, las imposibilitan para el mío, en daño del interés de estos actores y contra lo concedido expresamente por los artículos del Plan”.*¹¹³

¹¹³ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

En septiembre volvía a insistir el actor cartaginés en esta cuestión, y le pedía al Comisario que para poder dar cumplimiento a su orden sobre la elección de piezas que debían ser exclusivas del Príncipe, era indispensable emplear muchos días por ser un trabajo ímprobo y al que no le daba lugar por la incesante asistencia a ensayos y demás, por lo que juzgaba que sería suficiente una orden suya cometida a la compañía de la Cruz en que se les hiciera saber que todas las piezas ejecutadas en el Teatro Nacional desde principio de junio de este año y las que en lo sucesivo se siguiesen haciendo, se tendrían por propias y privativas mediante a ser *“todas o las más de ellas corregidas o refundidas nuevamente y arregladas al gusto del día.”* A la otra compañía le quedaba el arbitrio de ejecutar todo género de funciones que estuviesen o no puestas en lista para este coliseo; pues la propiedad no se debía entender hasta tanto que no se ejecutasen.

Como podemos comprobar, no estaba escrito todavía el reglamento que se ocupara de la parte concerniente a las artes y a la instrucción pública. Aunque no se llegó a aprobar, sí se conserva un borrador de lo que pudo haber sido este proyecto. Éste se guarda en el Archivo de Palacio, y aunque está redactado de forma anónima se sabe con toda seguridad que pertenece a la pluma de Leandro Fernández de Moratín¹¹⁴ y que consta de los siguientes puntos:

“Art. 1º Habrá un censor general de los teatros públicos del reyno.

2º Este encargo, considerado como una comisión literaria, en cuyo desempeño fiamos los adelantamientos del arte dramática que tanto interesan a la instrucción pública, no será gravoso como hasta ahora a los teatros mismos. Asignamos ----- reales anuales de dotación para el censor, que deberán pagarse por el tesoro público, sin derecho alguno a jubilación, viudedad ni montepío.

3º Sin su aprobación no se representará ni cantará en los teatros pieza ninguna, antigua ni moderna.

4º Acordará con los autores de las piezas nuevas que representen a su censura las correcciones que deben hacerse en ellas, limitándose, si es posible, a los reparos que se le ofrezcan en quanto a lo moral o político de las expresadas piezas; puesto

¹¹⁴ Véase A. M. Freire, “Teatro en Madrid bajo el gobierno de José Bonaparte (y el proyecto del Reglamento redactado por Moratín)”, p. 765.

que en lo respectivo al arte deberá usar de toda la indulgencia que es necesaria para no desalentar en su carrera a los buenos ingenios.

5ª Tendrá a su disposición los caudales de piezas antiguas y modernas de las compañías cómicas de Madrid.

6ª Elegirá e ellos las piezas antiguas que puedan lícitamente representarse y cantarse, y las devolverá, con su aprobación, a las citadas compañías.

7ª Apartará las que merezcan corregirse, y quando tenga hechas las alteraciones y enmiendas que le pareciesen convenientes gozará el privilegio de publicarlas sin necesidad de otra licencia, para el uso de los teatros.

8ª Corregida y reimpressa por el Censor qualquier pieza antigua, no será lícito de ahí en adelante sacar papeles ni apuntarla según existía en las ediciones anteriores, siendo responsables de esta infracción los asentistas o autores de compañía.

9ª El censor detendrá en su poder las que deban prohibirse, dándonos parte de ello por medio de nuestro Ministro de lo Interior, para que nos determinemos sobre ellas.

10ª Hará imprimir anualmente una lista o catálogo de las piezas de representación y de música que puedan executarse durante el año en los teatros públicos del reyno: señalando las que hubieren sido corregidas por él para que se haga uso de los exemplares nuevamente impresos, con exclusión de los antiguos, según queda advertido en el artículo 8º.

11ª Concluido el año cómico, todo asentista o gefe de compañía presentará al censor la citada lista o catálogo; con una certificación al pie de él, dada por el prefecto o subprefecto de la ciudad en que hubiere residido la compañía por la qual se haga constar que durante la mencionada época no se ha representado ni cantado pieza alguna que no esté incluida en el expresado catálogo.

12ª Ninguna compañía cómica podrá dar principio a sus representaciones en los teatros del Reyno sin exhibir anticipadamente al precepto o al sub-prefecto un exemplar de la lista de piezas corrientes para todo el año, impreso y publicado por el censor.

13ª En cada uno de los teatros de Madrid tendrá el censor diariamente un asiento de luneta, gratis, como siempre le han disfrutado sus antecesores en esta comisión.

Nuestro Ministro de lo Interior queda encargado de la ejecución del presente decreto”.¹¹⁵

Acompañando a este borrador manuscrito se encuentran dos papeles más: una petición de Luis Mariano de Urquijo a Montehermoso pidiéndole que le dé la opinión que le merece el reglamento de Moratín, y la contestación que el Comisario hizo a dicha petición. El famoso dramaturgo, como hemos visto, proponía la creación de un solo censor con un gran poder, ya que toda la censura y prácticamente, podemos asegurar, el repertorio dramático, dependería de su punto de vista. Por este motivo, el marqués desaprobó esta idea, ya que la figura del supuesto censor le arrebataría a él muchas de sus atribuciones como Comisario de Teatros. En su lugar, aporta la idea de crear una comisión de censura formada por tres personas, que podría presidir Leandro, y que se encargaría de seleccionar las obras buenas entre las ya existentes y de asegurarse de que las piezas nuevas estaban escritas según las reglas del arte, con una versificación y lenguaje corrientes, y con una temática apropiada. Cuajó la idea de Montehermoso y el 31 de diciembre de 1810 se publicó el tercer y último de los decretos de ámbito dramático promulgados por Bonaparte:

“D. JOSÉ NAPOLEÓN por la gracia de Dios y por la Constitución del Estado, rey de las Españas y de las Indias, hemos decretado y decretamos lo que sigue:

ART. I: Habrá una comisión encargada de examinar todas las obras dramáticas originales o traducidas de que haya de componerse el repertorio o caudal de los teatros de Madrid, de contribuir a su mejora y trabajar en los adelantamientos del arte.

II: Nuestro Ministerio de lo Interior queda encargado de la ejecución del presente decreto = Firmado YO EL REY = por S. M. su Ministro Secretario de Estado = Firmado = Mariano Luis de Urquijo”.

¹¹⁵ Este borrador manuscrito, sin indicaciones de fecha ni de lugar se encuentra en los fondos del A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

Como vemos, el rey adoptó esta medida más general, destinada a favorecer el desarrollo y la calidad de la producción dramática instituyendo una comisión encargada de examinar todas las obras dramáticas del repertorio de los teatros. Designó como miembros de la misma a Leandro Fernández de Moratín¹¹⁶, Juan Meléndez Valdés, Vicente González Arnao, Pedro Estala, José Antonio Conde, Tomás García Suelto y Ramón Moreno. No se conserva mucha información sobre el trabajo llevado a cabo por este selecto grupo, pero algún documento ha aparecido, y contamos principalmente con la cartelera para saber cuál fue el tipo de obras de teatro que se representó el Príncipe antes y después del trabajo de estos censores. La comisión de teatros se encargó de recopilar las piezas necesarias para formar un buen repertorio y someterlas a la correspondiente censura. El marqués de Almenara avisó a Montehermoso el 2 de febrero de 1811 de que le había comunicado la citada comisión que ya estaba para terminar su primera lista de comedias y sainetes, y que sería conveniente añadir a ella algunas piezas de música, por lo que habían llamado a este efecto al compositor Blas de Laserna, para que tratase con ellos acerca de la elección de las que tuvieran una música más regular y del gusto del público, incluidas las tonadillas que debían cantarse en lo sucesivo. Después del envío de varios lotes de comedias y sainetes en marzo y en abril, que fueron examinados con mucha diligencia y prontitud, escribió la siguiente carta Manuel Romero, ministro de Justicia en cargo de ministro de lo Interior, firmada en Madrid el 3 de agosto de 1811:

“Devuelvo a U.E. 20 legajos de comedias y 4 de saynetes pertenecientes al caudal del teatro del Príncipe que se me remitieron sucesivamente por el Sr. Marqués de Montehermoso para que la comisión de teatros los examinase. En las listas que igualmente acompañan se han anotado las piezas que no se han recibido y las que han venido de más. La comisión de teatros ha hecho con sumo cuidado y diligencia la censura de estas obras dramáticas, y de su trabajo resultará la

¹¹⁶ Opina Cambronero que el nombramiento de Moratín para la comisión de censura formada por orden del tercer decreto, en 1810, “fue una lamentable equivocación, porque el autor de *El sí de las niñas* había tomado a la literatura dramática del siglo XVII una injusta e incalificable ojeriza, y desechaba, sin ambages ni distingos, las sublimes concepciones de Lope, de Tirso, de Calderón, de Rojas, de Moreto.” (C. Cambronero, *El rey intruso*, p. 148). Véanse los artículos que estudian la figura de Moratín en su cargo de censor: Ricardo Sepúlveda, “Moratín, censor de comedias”, en *El Corral de la Pacheca (apuntes para la Historia del Teatro Español)*, prólogo de Julio Monreal, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1888, pp. 115-118 y Constancio Eguía Ruiz, “Moratín, pretense censor de nuestro teatro”, *Razón y Fe*, 84 (1928), pp. 275-288 y “Moratín, censor censurado de nuestra escena”, *Razón y Fe*, 85 (1928), pp. 119-135.

*formación del catálogo de las piezas corrientes y el conocimiento de las que deben quedar excluidas de la representación, consiguiendo por este medio la reforma tan deseada del teatro nacional en la parte literaria”.*¹¹⁷

Pide que, para acelerar el proceso, le envíe las obras que aun quedan por examinar del caudal de ambas compañías.

José I permitió que se hicieran de nuevo bailes de máscaras en carnavales, que llevaban prohibidos desde la época de Floridablanca¹¹⁸. Las representaciones no se suspendieron durante la Cuaresma ni se cambiaron por oratorios sacros o volatines como en otras ciudades, sino que mantuvieron su ritmo ordinario hasta la interrupción de la Semana Santa. Además, su hermano Napoleón había firmado en Tullerías un decreto para el reparto de premios a los autores de la mejor tragedia representada, la mejor comedia de cinco actos y las mejores ópera y ópera cómica. Se publicó en la prensa madrileña el 6 de enero de 1810, pero no encontramos constancia de que se llegaron a entregar. Iniciativas para abrir nuevos teatros tampoco faltaron bajo su reinado. En diciembre de 1809, José Cavazza, oficial del Banco de San Carlos, presentaba un Plan de un Liceo Cómico, que pretendía establecer en la Corte¹¹⁹. Por último hay que comentar que los Reales Hospitales, beneficiarios de una cantidad proveniente de los teatros, dejaron de percibirla a partir de octubre de 1808 debido a las circunstancias y vicisitudes que se estaban viviendo y también a una orden de José Bonaparte.¹²⁰

¹¹⁷ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

¹¹⁸ Su abolición definitiva la trajo Fernando VII a su vuelta del exilio, ya que en marzo de 1815 dio la orden a través de su secretario de Estado, Don Tomás Moyano, de que se renovaran las leyes y disposiciones reales prohibitivas de máscaras, y que los jueces encargados de su ejecución castigaran a los infractores. (A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/168/40).

¹¹⁹ Para más información, A. G. P., Registro de expedientes de la 2ª división del Ministerio del Interior, f. 24 (323), 9 de diciembre de 1809.

¹²⁰ El conde de Miranda, director y Juez Protector del Hospicio de la corte, y adjuntando la copia del Privilegio de 1692 por el que el Hospicio debía percibir cierta cantidad mensual de los teatros, solicitó el 13 de octubre de 1813, una vez que los franceses habían abandonado la capital, que se pusiera al corriente el arbitrio concedido a dicho establecimiento de los 4 maravedís por persona de las que concurren a los teatros, puesto que “*era una Real Concesión por una determinación accidental dictada por un gobierno ilegítimo y por consiguiente nula.*” (A. M. M., Sección Secretaría: Beneficencia, Legajo 1/65/63). Le contestaron de la Junta de Propios diciendo que Madrid no tenía intervención sobre los caudales de los teatros y que, por consiguiente, nada podía disponer sobre este particular. La misma reclamación realizó en febrero de 1815 el Colegio de Niñas de la Paz e Inclusa pidiendo la consignación de los veintidós mil reales anuales que disfrutaban sobre los teatros de la Villa, es más, pedían las cantidades devengadas desde 1808 hasta 1814, ambas inclusive. El Corregidor de Madrid, el conde de Moztetzuma, se lo trasladó al secretario Ángel

Durante el gobierno de José Bonaparte, el gran actor Isidoro Máiquez pudo poner en práctica bastantes reformas. La principal fue en el terreno de la declamación. Hasta entonces había primado el amaneramiento ridículo, la recitación afectada, el hablar enfático y las entonaciones exageradas. El modo del cartaginés de presentarse, permanecer y moverse en escena, su forma de declamar y gesticular con verdad y naturalidad y el arte de vestirse y de caracterizar el personaje, así como la perfección en las decoraciones y los accesorios, fue objeto de estudio del actor. Implantó su hermosa máxima de que la declamación es la naturalidad y la verdad. Revolucionó la escena demostrando de una manera práctica que el teatro debe ser imagen de la sociedad y que los personajes han de actuar y moverse como el resto de los hombres. Además las circunstancias de la guerra invitaban a esto, ya que el teatro dio entrada a personajes de la actualidad y los actores se podían ejercitar así en este tipo de interpretación. Según manifestaron en diversas ocasiones los cómicos Antonio Guzmán y Rafael Pérez a Julián Romea, Máiquez volvió de Francia como fue, es decir, que allí no aprendió nada, afirmándose tan solo en sus convicciones artísticas fundadas en la verdad.¹²¹

El famoso actor no sólo reformó la escena basándose en estas teorías aprendidas de Talma, también introdujo importantes reformas en la vida teatral general: numeró las entradas¹²², hizo desaparecer los cubillos, que eran palcos a ambos lados de la escena donde se acomodaban los buenos aficionados, y prohibió el uso de sillas de manos. Innovación suya importantísima fue la de imprimir los carteles anunciadores de las funciones, ya que antes eran manuscritos, poco dignos y sin gran difusión. Cambió los horarios de las funciones y desterró la costumbre de que el gracioso saliese por delante del telón a anunciar la comedia del día siguiente. La colocación de asientos en el patio se realizó gracias a un acuerdo firmado el 22 de noviembre de 1814 y propuesto por el Corregidor para evitar así los consabidos desórdenes y ofrecer mayor comodidad al público¹²³, y con el mismo

González Barreyro para que lo hiciera presente a la Junta de Propios y Sisas a fin de que resolviera lo más conveniente. (A. M. M., Sección Secretaría: Beneficencia, Legajo 2/454/63).

¹²¹ Julián Romea, *Los héroes en el teatro: reflexiones sobre la manera de representar la tragedia*, Madrid, Francisco Abienzo, 1866, p. 42.

¹²² Lo anunciaban en la *Gaceta de Madrid* del 30 mayo de 1810.

¹²³ Escribe Olmedilla que con los mosqueteros, “verdadera institución teatral que había tomado a su cargo la organización de éxitos y fracasos”, acabó el Ayuntamiento el 22 de noviembre de 1814 obligándoles a sentarse en bancos. Con esto “terminaron los gritos, palmadas extemporáneas, toses ficticias y otras cien manifestaciones de sobresalto e incultura.” (Augusto Martínez Olmedilla, *Anecdotario del siglo XIX*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 49). Después de la Guerra de la Independencia los coliseos se llenaron de gente de la clase

propósito y el consentimiento del arquitecto Silvestre Pérez propuso los necesarios reparos en la cazuela y en las gradas. También hizo desaparecer Máiquez la venta de piñones, que tantos escándalos producía, y la alojería¹²⁴; y se adelantó mucho en maquinaria teatral, ya que no descuidaba nada para representar las obras con la más exquisita propiedad, ayudado por su hermano José, un maquinista de mucha habilidad. También fue obra suya el cambio de concepto que se tenía hacia el actor, y logró que se mirase esta profesión con más dignidad¹²⁵, entre otros motivos, por el papel que desempeñaron como instrumentos de la propaganda gubernamental durante los años de la Guerra de la Independencia.¹²⁶

Mientras, en la España libre, la Regencia se preocupó de dictar los nuevos decretos teatrales cuando se normalizaron las actividades dramáticas en la mayor parte de las ciudades recientemente desocupadas de tropas francesas. Se creó en Cádiz la Real Orden para el arreglo de todos los teatros de los pueblos fechada el 11 de diciembre de 1812, la cual se envió a todas las capitales de provincia:

“Deseando la Regencia del Reyno arreglar el ramo de los teatros sin perjuicio del recreo de los pueblos ni del interés de los cómicos y para asegurar la moral y el orden público ordena:

media, pues se suprimió la parte más bulliciosa del público y también la de más baja procedencia. Hubo una renovación material del espectáculo que incluyó la numeración de las localidades, la supresión de los palcos sobre el escenario, la prohibición de la venta de comidas o bebidas en el interior y el cobro antes de pasar a los coliseos. Para continuar con las mejoras que se introdujeron con José I y Máiquez, se elevó el costo de las entradas en 1814 y 1816, lo que también contribuyó a la selección de los espectadores y a la reventa.

¹²⁴ El sitio de los alojeros se destinó para los alcaldes que asistían a la función, y que antes se sentaban en el mismo tablado, siendo objeto de las burlas de los espectadores.

¹²⁵ Las Cortes de Cádiz así lo decretaron al otorgarlos la categoría de ciudadanos en 1812, y ellos colocaron una placa en la puerta del teatro con la siguiente inscripción: “*Al Congreso Nacional, que en su inmortal Constitución, ha reintegrado a los Españoles en sus derechos de ciudadanos. Los cómicos agradecidos. Año MDCCCXII, V de la guerra contra la tiranía.*” En 1815 volvió a firmar una representación en nombre de las compañías cómicas del reino, solicitando que se declarase que su profesión no era infame ni ellos viles. Informe del duque del Infantado, presidente del Consejo Real, 22 de junio de 1815-2 de abril de 1819. (A. H. N., Diversiones públicas, Legajo 11.408, nº 10). Véase el artículo de Javier Vellón Lahoz en el que analiza cómo el oficio de actor en el siglo XIX comenzó a alcanzar dignidad artística, y procuró a través de la formación de sus habilidades físicas e intelectuales, un compromiso emotivo con el auditorio. (Javier Vellón Lahoz “Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: El actor en la evolución de la dramaturgia en el siglo XIX”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, 1995, pp. 370-376).

¹²⁶ E. Larraz estudia la situación de los comediantes en esta época y las principales etapas de su lucha por su integración en la sociedad y el reconocimiento de la honorabilidad de su profesión. (E. Larraz, “Le statut des comédiens dans la société espagnole du début du XIXème”).

- 1º Los Ayuntamientos harán con los empresarios los convenios oportunos.*
- 2º. Deben presentar el caudal de piezas al jefe político de la provincia, quien excluirá las que se opongan a las buenas costumbres.*
- 3º. Los Ayuntamientos cuidarán de la policía de los teatros, del orden y de la decencia tanto por parte de los actores como de los espectadores.*
- 4º. La administración correrá por cuenta del empresario. El Ayuntamiento intervendrá para que se cumplan fiel y legalmente las cargas, sobre todo el producto de los teatros para objetos de beneficio común.*
- 5º. El Gobierno interno de las compañías corre por su cuenta. Las desavenencias las terminará el Ayuntamiento”*¹²⁷

Estas órdenes las firmó José Pizarro, jefe político en comisión de la provincia de Madrid. En la capital, sin embargo, no fue puesto en la Junta del Ayuntamiento Constitucional para su aprobación y observancia hasta el momento en que los ejércitos de Napoleón desalojaron la capital, el 8 de julio de 1813. El artículo primero decía que se realizarían los convenios que consideraran oportunos, conciliando el interés de los pueblos con el de las empresas. En la Junta General del Príncipe, para dar cumplimiento a este artículo, los cómicos confirieron su poder a Isidoro Máiquez, Antonio Ponce y Francisco Baus, bien entendido que el contrato que otorgasen quedaría sujeto a la ratificación de la compañía en general. Esta cláusula la firmó Dionisio Solís, secretario de dicha compañía, el 16 de febrero de 1814.

Finalmente, para acabar con la legislación de este período que nos ocupa, hay que mencionar el acuerdo del Ayuntamiento de Madrid del 9 de agosto de 1814 con el fin de restituir la Junta que se había establecido según el Reglamento de 1807 y que pretendía la reforma y mejor orden de los teatros. Esta Junta había estado formado en su origen por cuatro regidores, el procurador general y el secretario del Ayuntamiento, y presidida por el Corregidor. En este momento sólo quedaba de ellos uno de los regidores electos, Rafael de Reynalte, y se acuerda ahora el nombramiento del conde de Altamira y a los señores Pedro Pérez Roldán y Diego del Río y Burgos como regidores, el señor Personero como

¹²⁷ A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/454/32. En la *Colección Documental del Fraile* se conserva otro ejemplar de la misma Orden, un poco más ampliada que la que llegó a Madrid, dirigida a los Señores del Ayuntamiento Constitucional de Sevilla por Luis María de Salazar: Vol. 762, p. 327.

procurador y Ángel Barreyro como secretario, debiendo ser presidente el Corregidor de Madrid, conde de Moctezuma, nombrado Juez Protector de los teatros por el rey Fernando VII en 1814.

El 2 de septiembre se restableció también la comisión de teatro compuesta por dos caballeros capitulares que entendieran del ramo y auxiliasen al corregidor, y no faltó tampoco la figura del censor. En noviembre de 1814 el señor Corregidor de Madrid se puso en comunicación con el inquisidor general, el obispo Francisco Javier, el cual escribió una carta al primero diciendo que, a pesar de su quebrantada salud, no tenía problema en ejecutar la renovación de las prohibiciones de comedias si esto fuera útil y necesario. Y añadía que estaba pronto a emplear la autoridad y el poder que tenía otorgado para prohibir aquellas que no lo estuvieran pero que manifiestamente faltasen a la decencia y tuvieran indicios de malignidad.¹²⁸

¹²⁸ A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/24/20.

7. EL TEATRO EN LA PRENSA DE LA ÉPOCA

7.1. Introducción: La crítica dramática

Los periódicos que se publicaron a finales del XVIII y principios del XIX constituyen una fuente informativa fundamental para el estudio del teatro, ya que éste fue el momento del nacimiento de una abundante prensa periódica como sistema de difusión de ideas y como medio para orientar la opinión pública. Su eficacia fue muy grande debido a su bajo precio y a la facilidad con que llegaba a todas las capas sociales. Existe una amplia bibliografía sobre la prensa española en los comienzos del siglo decimonónico que se centra, en su mayoría, en el análisis del surgimiento de la prensa política y en el estudio de la legislación sobre la libertad de imprenta¹. La casi totalidad de los periódicos que se imprimieron en toda España durante los años de la guerra la encontramos en los repertorios de Hartzenbusch, Gómez Imaz y Luis del Arco². Muchos de los títulos de las publicaciones que recogen no son de fácil acceso por estar en colecciones particulares, pero hemos consultado todos los papeles públicos madrileños disponibles que se publicaron en estos años para buscar en ellos noticias teatrales de este período. Como podremos comprobar, el mundo del periodismo en las primeras décadas del siglo XIX es interesantísimo, a pesar de

¹ Véase: L. Romero Tobar, "Sobre la censura de periódicos en el siglo XIX", en *Homenaje a don Millares Carlo*, I, Las Palmas, Caja Insular de Ahorros, 1975, pp. 465-500; María Cruz Seoane, *Historia del periodismo de España. 2. El siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1983; Juan Carlos Pereira y Fernando García, "Prensa y opinión pública madrileña en la primera mitad del s. XIX", en Luis E. Otero Carvajal y Ángel Bahamonde (eds.), *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, I, Madrid, Comunidad de Madrid, 1986, pp. 211-227; Miguel Blanco Martín, "Opinión pública y libertad de imprenta (1808-1868)", en AA. VV., *La prensa española durante el siglo XIX*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1987, pp. 27-52; L. Romero Tobar, "Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX", en AA. VV., *La prensa española durante el siglo XIX*, pp. 93-104; Jean-Francois Botrel, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez, 1993; I. Urzainqui, "Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica", en J. Álvarez Barrientos, François López e I. Urzainqui, *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 125-190, y Alberto Gil Novales, "Los periódicos de la Guerra de la Independencia como fuente histórica para el período", en F. Miranda Rubio (coord.), *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, pp. 181-202. Han estudiado con detalle el nacimiento de la sátira y el periodismo políticos los investigadores A. Romero Ferrer y Beatriz Sánchez Hita, "La literatura española en la época de la Guerra de la Independencia y de las Cortes de Cádiz", <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/01/0112.asp>, 2004.

² Juan Eugenio Hartzenbusch, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños, 1661-1870*, Madrid, Rivadeneyra, 1894, ed. facsímil, Madrid, Biblioteca Nacional y Ollero Ramos, 1993; M. Gómez Imaz, *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia. (1808-1814)*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1910, y Luis del Arco y Muñoz, *La Prensa periódica en España durante la Guerra de la Independencia (1808-1814). Apuntes bibliográficos*, Castellón, Tipografía de Joaquín Barberá, 1914-1916. También encontramos la bibliografía parcial de Salvador Canals, "Periódicos madrileños de principios del siglo XIX", *Almanaque del Imparcial*, Madrid, 1901, pp. 119-122.

que no se encuentran en estos papeles muchas noticias teatrales. Sobre todo hemos certificado la disminución de éstas en los años críticos de la Guerra de la Independencia, principalmente en los momentos de ocupación. Sí llama la atención la falta de reseñas teatrales en estos años y de toda referencia crítica, ya sea positiva o negativa, a los nuevos géneros teatrales que surgieron en el momento a causa de la contienda.

La prensa como vehículo de la Ilustración se mantuvo vigente a principios del Ochocientos con títulos como *El Memorial Literario*³, *La Minerva*, *El Mercurio*⁴ o *Variedades de Ciencia, Literatura y Artes*⁵, ya que ofrecían información crítica de la marcha cultural del momento. Sabemos también de otros proyectos que no vieron la luz a pesar de haber obtenido una censura favorable, así por ejemplo, el *Diario de Teatros*, presentado en 1802 por Julián Velasco y el impresor Eusebio Álvarez que, aunque logró la opinión afirmativa de Pedro Estala y Santos Díez González, no consiguió la aprobación real⁶. Lo mismo ocurrió con la *Biblioteca de Literatura*, proyecto periodístico solicitado por Pedro María Olive en febrero de 1804 que, no obstante el informe positivo firmado por Estala y José Gómez Hermosilla, le fue negada la licencia de publicación por el Consejo⁷. Dice Javier Gómez Rea en su artículo sobre revistas teatrales madrileñas que el primer cuarto del siglo XIX vio nacer las publicaciones especializadas en teatro y cita el *Diario de los Espectáculos* (1804) como primer periódico cuya única intención era teatral. Fue creado por el gobierno, según Manuel Godoy, con el fin de reformar los teatros españoles.⁸

La información teatral que nos proporciona la prensa, además de los títulos de las obras, horarios y recaudación, es de gran importancia e interés cuando hay reseñas

³ *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, 1784-1791, 1793-1797; Imprentas de García Vega y Repullés, 1801-1806, 1808, 53 vols.

⁴ *Mercurio Histórico y Político*, fundado en 1738 por Don Salvador Joseph Mañer, tomó el título de *Mercurio de España* en 1784. Subsistió hasta 1830, pero estuvo interrumpido de 1808 a julio de 1815, y de 1822 a 1824.

⁵ *Variedades de Ciencias, Literaturas y Artes*, Madrid, Oficina de Don Benito García y Compañía, 1803.

⁶ A. H. N., Sección Consejos, Legajo 5565 (1).

⁷ Consúltese el capítulo dedicado a Pedro Estala como censor en la obra de M. E. Arenas Cruz, *Pedro Estala, vida y obra*, pp. 496-500; y el artículo de M. J. Rodríguez Sánchez de León, "Tres intentos fracasados de publicar una revista de teatros (1795, 1802 y 1804)", en J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman ilustrado*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 745-754.

⁸ M. Godoy, *Memorias*, 1837, IV, p. 72. Javier Gómez Rea, "Las revistas teatrales madrileñas (1790-1830)", *Cuadernos Bibliográficos*, 31 (1974), p. 65. Expediente incoado por Andrés Miñano y las Casas en 1804, negándosele la licencia por R. O. del 26 de abril del mismo año. A. H. N. Madrid, Sección Estado, Legajo 3242 (1) y Sección Consejos, Legajo 5566 (95). (F. Aguilar Piñal, *La prensa española en el Siglo XVIII. Diarios, Revistas y Pronósticos*, Madrid, CSIC, 1978, p. 42).

teatrales⁹. En ellas quedan reflejadas los cambios que sufría en sus gustos el público que asistía a las representaciones. También resultan indispensables para apreciar la acogida de las obras de ciertos dramaturgos, tanto clásicos como contemporáneos. La estudiosa Ada María Coe aporta en su catálogo¹⁰ todos los datos bibliográficos y críticos del mundo teatral que publicaron los periódicos madrileños, desde 1671 hasta 1792, y durante 1819. Sin embargo de las obras de 1793 a 1818 sólo recoge la fecha del estreno. El primer periódico en iniciar la crítica concreta de piezas teatrales y puestas en escena fue Nipho en su *Diario Extranjero* (1763), aunque sólo duró unos meses. Le siguió el *Memorial Literario* a través de su sección “Teatros”, en especial en los siete primeros años. También aparecen reseñas, pero muy pocas comparadas con los varios centenares de *El Memorial*, en otros periódicos como el *Diario de los Literatos*, *Aduana Crítica*, *El Pensador*, *El Censor*, *El Correo de los Ciegos*, *El Diario*, *La Espigadera*, *El Correo Literario y Económico de Sevilla*, *El Regañón General*, *Variedades de Ciencias*, *Efemérides de la Ilustración*, *La Minerva*, etc.

El *Memorial* logró sobrevivir largo tiempo comparado con la brevedad de los demás y tuvo una amplia difusión por todas las provincias de España llegando incluso a Filipinas y a bastantes puntos de América. Fue fundada por dos aragoneses afincados en Madrid, Joaquín Ezquerro y Pedro Pablo Trullenc. En 1804 lo vendieron a Sebastián Bernardo de Carnerero, padre de José María y de Mariano, que serían durante 1805 y 1806 los principales responsables de la redacción¹¹. La investigadora Inmaculada Urzainqui analiza cuál fue la actitud de los redactores ante la religión y los asuntos religiosos como elementos teatrales, y qué tipo de ideología y moral preconizaron a través de sus reseñas. Sus críticas fueron magisteriales y orientadoras de la opinión pública:

⁹ En la tesis doctoral de la investigadora María José Rodríguez, *La formación de la crítica dramática española (1789-1833)*, encontramos una valiosa aportación para comprender una época mal conocida y cómo el fenómeno de la crítica sirvió a intereses culturales y filosóficos que entendían la educación como un derecho de todos los ciudadanos. Enfrentarse a las reseñas teatrales ha supuesto estudiar la evolución del género, la manera en que se formaba el método crítico, los cambios en el gusto del público, las premisas estético-ideológicas de los periodistas, etc. Comenta la autora que la crítica teatral produce un efecto general sobre la sociedad a través de la imposición de normas y valores que constituyen un modelo de poder y un modelo ideológico, y que por lo tanto ejercen sobre la sociedad una acción educativa dirigida a la dominación o a la subordinación ideológica. (Véase M. J. Rodríguez Sánchez de León, *la crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999).

¹⁰ Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, Johns Hopkins, 1935.

¹¹ El 25 de julio de 1809 expuso Mariano de Carnerero en Sevilla que era dueño del privilegio del periódico *Memorial Literario* y que, debido a su supresión por las circunstancias actuales, pedía permiso para continuar de un modo más análogo a la situación del país con un periódico que saldría miércoles y sábados con el título de *El Espectador de España*.

“Consideradas en conjunto las críticas negativas por razones ideológicas y de moral, las censuras más fulminantes de los periodistas se dirigen justamente contra aquellas piezas que por su planteamiento y enfoque representan el trastorno de los principios y valores básicos para una convivencia social, justa, respetuosa y ordenada”.¹²

La crítica dramática se constituye en instrumento para proponer a sus lectores el modelo de sociedad que quiere ver estimulado desde la escena. El periódico es una publicación semi-oficial y de tendencia ideológica afín al gobierno, lo que justifica el enraizamiento político de su actividad crítico-teatral. El teatro había perdido su valor artístico había dejado de ser socialmente provechoso por lo que *El Memorial* se comprometió a educar a través de sus crónicas dramáticas, en las que daba a conocer el argumento de las piezas dramáticas con autorizados comentarios relativos al mérito artístico y moral.

Ante la perspectiva de que las representaciones mejor recibidas por el público en nuestros teatros eran las comedias de magia y las comedias de teatro, se habían ido sucediendo iniciativas para conseguir el cambio de gustos y la modernización de la vida teatral. Al *Memorial Literario* le sucedieron en 1786 *El Apologista Universal* del Padre Centeno, *El Correo de los Ciegos de Madrid* de José Antonio Manegat, *El Juzgado Casero* y *El Corresponsal del Censor*. En 1787 apareció *El Duende de Madrid* de Pedro Pablo Trullenc, el *Espíritu de los Mejores Diarios* de Cristóbal Cladera y el *Semanario Erudito* de Valladares de Sotomayor. Son los años de mayor interés en la historia de la prensa madrileña del siglo XVIII.

7.2. Los periódicos de 1800 a 1814

El *Regañón General*¹³ publicó en junio de 1803 unos interesantes artículos que analizaban la literatura del momento en forma del juicio de un fiscal y de un asesor que

¹² I. Urzainqui, “Crítica teatral y secularización en *El Memorial Literario* (1784-1797)”, en Manfred Tietz (ed.), *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1992, p. 258.

¹³ *El Regañón General o Tribunal Catoniano de Literatura, Educación y Costumbres*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia. Del 1 de junio de 1803 al 22 de agosto de 1804, con dos entregas semanales. Su autor fue Ventura Ferrer, un guardia de Corps de la escolta americana, de origen

analizaban el estado de los teatros españoles. También contaba con un apartado llamado “Acaecimientos literarios” en el que se avisaba de que todos los dramas serían reconocidos y examinados para decidir su mérito, pero advertían de que serían censurados sólo después de ser impresos, pues que no se podían formar un juicio sensato de ellos sólo con la representación. Entre los artículos que trataban el tema del teatros destacan los juicios que hacía el asesor literario sobre cuestiones reales y contemporáneas de los coliseos, los actores y las comedias, y un discurso escrito por el presidente titulado “El teatro con relación a las costumbres” en el que aconsejaba temas ya tópicos como la adecuación de los argumentos de las obras teatrales a los problemas del momento censurando vicios y aprobando virtudes. También se quejaban en este periódico de que el *Memorial Literario* criticara despiadadamente y despedazaran a los autores que fallaban, pero que nunca elogiaban a quienes acertaban; así, por ejemplo, ante el silencio que hubo tras la representación de *La ópera cómica* inferían en *El Regañón* que su traducción era buena pues los memorialistas “no se duermen en las pajas cuando hallan que zurrar”.¹⁴

Creado por Pedro María de Olive y Pérez¹⁵, *La Minerva o el Revisor General* nació en 1805 y su publicación se continuó hasta 1818, con la interrupción de 1809 a 1816. En su primera época se publicó de forma bisemanal y en él encontramos reseñas y críticas teatrales, noticias de literatura y ciencia de diversos países, de medicina, moral y geografía. Publica la cartelera teatral de varios días, señala los días que ha durado la obra en cartel y el dinero que ha producido, y también nos indica dónde podemos encontrar otros comentarios sobre las obras representadas. A veces resume el producto total de los teatros y el número de comedias que en ellos se han puesto en escena, diciendo también cuál ha sido la función que más recaudación ha producido. Este periódico junto con los siete tomos del *Memorial Literario o Biblioteca Periódica de Ciencias y Artes*, publicados desde octubre de 1801 a junio de 1804, y las *Efemérides de España Históricas y Literarias* desde abril de 1805 hasta septiembre del mismo año vienen a formar una misma obra, pues que es uno mismo su autor y unas mismas sus opiniones. Las *Efemérides*, diario al principio, bisemanal después,

cubano que con anterioridad había redactado *El Regañón de la Habana*. Constaba de un planteamiento original, como si de un tribunal se tratara, con su presidente, fiscal, etc., que juzgaban cada mes una noticia crítica del estado de la literatura.

¹⁴ *El Regañón General*, 23 de junio de 1804, p. 397.

¹⁵ Sobre su labor periodística y de crítica literaria, consúltese el artículo de F. Aguilar Piñal, “Las Letras españolas a comienzos del siglo XIX”, en P. Garelli y G. Marchetti (eds.), *Un hombre de bien*, I, pp. 3-12.

fue un periódico con una decidida vocación a las ciencias y las artes, nacido con el deseo de propagar la instrucción en todas las materias útiles al hombre. Tuvo su continuación en las *Nuevas Efemérides de España Históricas y Literarias* también de Olive, con una periodicidad bisemanal y una vigencia desde el 2 de abril de 1805 hasta el número 50 que salió el 27 de septiembre del mismo año. Se continuó en *Nuevas Efemérides de España Políticas, Literarias y Religiosas*, que se publicó de forma trimestral, de octubre a marzo de 1806. En 1808 publicaron una miscelánea crítica con el subtítulo *El Misántropo y el Revisor, o Revista de las Costumbres*, “donde se forma un quadro verdadero de las de este siglo, y se comprehende la revista literaria o idea del actual estado de las ciencias”.¹⁶

En las *Efemérides* del mes de junio de 1805 se puso en letras de molde un discurso sobre los teatros, y tras un rápido repaso de los principales de Roma y Grecia, el autor explicaba que sería difícil que en España tuviéramos alguna vez tragedia; y en cuanto a la comedia, opinaba que, aunque no teníamos muchas arregladas, sí había bastantes ingeniosas, chistosas y aun con cierta fuerza cómica. Se trata de un periódico interesante porque, además de estas reflexiones frecuentes sobre arte dramático, publicaba cada mes las reseñas de las comedias que se estaban representando.

Los levantamientos populares de mayo de 1808 significan la conquista de la libertad de imprenta¹⁷, y comienza, por este motivo, la proliferación de multitud de periódicos y folletos. Dice Blanco Martín que toda la actividad política e intelectual de estos años está condensada en la prensa, “que constituye el único vehículo de instrucción”¹⁸ (no tiene en cuenta el teatro, que en estos momentos también es una actividad política), y distingue entre un periodismo popular con base en el pueblo y que surge con motivo del Dos de Mayo, y un periodismo de consignas, planteado así desde el lado francés. También surgirá en este momento, de forma paralela al teatro de urgencia, el periodismo político en Cádiz con motivo de la nueva concepción de Estado¹⁹. Sin embargo, el número de revistas

¹⁶ *Minerva o El Misántropo y el Revisor, o Revista de las Costumbres*, Madrid, Imprenta de la Vega y Compañía, 15 de marzo de 1808.

¹⁷ El decreto oficial de la libertad de imprenta, promulgado en la Constitución de Bayona el 6 de julio de 1808, después de largas discusiones, emanó en las Cortes de Cádiz de 1810 donde se expuso en el artículo primero la libertad de escribir, imprimir y publicar, con la abolición de los juzgados de imprenta y censura previa.

¹⁸ M. Blanco Martín, “Opinión pública y libertad de imprenta (1808-1868), p. 32.

¹⁹ Véase el capítulo que R. Solís dedica al periodismo gaditano en *El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años 1810 a 1813*, pp. 446-487. Escriben Romero Ferrer y Sánchez Hita en su artículo “La literatura española en la época de la Guerra de la Independencia y de las Cortes de Cádiz” que en el período

exclusivamente dedicadas a la literatura es muy escaso, pues el predominio y la relevancia de los acontecimientos políticos convirtió las revistas y periódicos culturales en publicaciones políticas.

Con la Guerra de la Independencia se inicia uno de los periodos más ricos e interesantes del periodismo hispánico, ya que la necesidad de información de los hechos bélicos estimula la creación de periódicos en muchas ciudades y pueblos que nunca antes habían dispuesto de ellos²⁰. La prensa periódica se puso desde este momento al servicio de los intereses y las pasiones del momento y, como el teatro, desempeñó su importante papel sirviendo de arma ideológica y medio para exaltar el espíritu de los españoles. Además, el rey intruso, José Bonaparte, organizó una campaña de información a través de la prensa para dar a conocer sus mejoras en el país y sus intentos de reforma. Destacan principalmente dos periódicos que ya existían desde antiguo: El *Diario de Madrid*²¹ y la *Gaceta*²². El primero de ellos tenía una dedicación casi exclusiva a todos los asuntos referidos a la villa y en sus páginas finales llamadas “Noticias particulares de Madrid” es donde podemos leer curiosas referencias que hoy en día se clasificarían como anuncios: peticiones de trabajo, pérdidas de objetos o niños, avisos religiosos, nodrizas, novedades literarias y la sección de “Teatros”, existente desde 1786, en la que encontramos anunciadas las funciones que se representarán en el día en los tres coliseos principales de la capital: el teatro del Príncipe, el de la Cruz y el de los Caños del Peral, en este orden²³. El *Diario* es

que va de 1808 a 1814 la necesidad de implicar al conjunto de la sociedad española, primero en la lucha contra el francés y luego en el mantenimiento de un nuevo sistema político, convierte a los denominados géneros de masas (prensa y teatro) en un eficaz instrumento propagandístico para la difusión de valores patrióticos y conceptos políticos. En este momento la atención a los acontecimientos políticos será capital y la discusión que va a enfrentar a los contrarios de las reformas (serviles) y a los partidarios y promotores del nuevo sistema (liberales) se dejará sentir especialmente en el ámbito periodístico y teatral donde lo político se mezcla con lo literario, sin olvidar otros géneros como la poesía patriótica que, a través de la prensa, adquiere un alto valor como arma de combate ideológico muy considerable.

²⁰ A. M. Freire y Paul J. Guinard, “La prensa española del siglo XVIII”, en V. García de la Concha (dir.) y G. Carnero (coord.), *Historia de la Literatura* (S. XVIII), I, p. 33.

²¹ Fundado por F. M. Nipho bajo seudónimo de Manuel Ruiz de Uribe y Juan Antonio Lozano el 15 de diciembre de 1757 con el título *Diario Noticioso, Curioso, Erudito y Comercial Público y Económico*. A lo largo del siglo cambió varias veces de nombre y de editor. Véase F. Aguilar Piñal, *La prensa española en el Siglo XVIII*, p. 42.

²² La *Gaceta de Madrid* apareció en las postrimerías del reinado de Felipe IV, en el año 1661, con el título *Relación o gazeta de algunos casos particulares así políticos como militares sucedidos en la mayor parte del mundo hasta fin de Diciembre de 1660*. Tuvo distintos tamaños y títulos hasta 1697 en que se adoptó el de *Gaceta de Madrid*.

²³ El 6 de diciembre de 1813, alguien que firmaba como “El Preguntón”, había cuestionado esta situación: “¿Por qué el periódico de Usted y en el Diario de esta capital se pone siempre el teatro del Príncipe el primero? En un estado de igualdad civil, y teniendo la misma representación ambas compañías, ¿por qué

bastante constante y en muy pocas ocasiones faltan estos avisos teatrales. Los días en que no había teatro solía justificarlo de alguna manera, como la indisposición de algún actor, las fiestas de Navidad o Difuntos, o por motivos políticos que mantuvieron cerrados los coliseos. En los anuncios rara vez aparecía el autor de la obra que se representaba, pues el pueblo iba a los teatros a divertirse y le importaba poco quién fuese el dramaturgo. Sin embargo, sí solía aparecer la nómina de actores, ya que el público sentía pasión por ellos y aplaudían igual las comedias arregladas y las malísimas composiciones con tal que estuviesen representadas por los cómicos de su devoción. Encontramos cartas al editor con críticas o reseñas teatrales desde 1800 hasta 1804, fecha en la que desaparecen por completo.

Durante el año de 1808 atravesó tres momentos distintos que coincidían con los acontecimientos de la ciudad²⁴: el breve primer reinado de Fernando VII, del 17 de marzo al 2 de mayo; la primera ocupación francesa de la capital, del 2 de mayo al 31 de julio, y desde agosto a primeros de diciembre, Madrid libre. El 4 de mayo se publicó en primera página el bando del general Belliard, con fecha del día 2, que proclamaba el estado de sitio. A partir de este día el *Diario* reprodujo los escritos oficiales, tanto de las autoridades

aquella preferencia? Viva el tiempo de las reparaciones.” Esta cuestión le fue contestada con muchísima ironía. Consúltese en la *Gaceta de Madrid*, 14 de diciembre de 1813, pp. 173-174. Se conserva en el Archivo de la Villa un documento firmado por Isidoro Máiquez el 19 de agosto de 1814 en el que reclama y solicita a la Regencia que en cualquier papel público en que se anuncien los teatros sea el Príncipe el primero como lo eran antes de la invasión de los franceses, ya que desde tiempos inmemoriales esta compañía tenía el privilegio de antigüedad. (A. M. M. Sección Secretaría: Diversiones Públicas, Legajo 2/467/7).

²⁴ Adolfo Carrasco Martínez estudia con detalle el *Diario de Madrid* como vehículo de la propaganda francesa, ya que les sirvió para unos objetivos concretos: justificar el derrocamiento de la antigua dinastía, implicar a España en el sistema europeo, diseñar una nueva planta estatal; y por otro lado analiza el diario como arma de la movilización antifrancesa, con la que se fraguaron mitos y algunos de los referentes más duraderos del patriotismo español: Dos de mayo, sitio de Zaragoza y defensa de Bailén. Frente al enemigo bien caracterizado de Napoleón, cuyo mito empieza ahora a decaer, se construyen los símbolos de identidad colectiva de España sobre tres pilares fundamentales: Rey, Patria y Religión. (A. Carrasco Martínez, “Prensa y política. El *Diario de Madrid*, de marzo a diciembre de 1808”, en P. Fernández Albaladejo (ed.), *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, III, pp. 465-474). Para ampliar más datos sobre los medios de captación napoleónicos, véase: Demetrio Ramos, “La técnica francesa de formación de opinión desplegada en Barcelona (1808-1809)”, en AA. VV., *Estudios sobre la Guerra de la Independencia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1965; José Javier Sánchez Aranda, “Napoleón y la prensa afrancesada en España”, en Gerard Dufour (ed.), *Les espagnols et Napoleón*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984, pp. 85-100 y “La Gaceta oficial de la Navarra, ejemplo de periódico afrancesado”, *Príncipe de Viana*, 176 (1985), pp. 817-836; L. Puig i Oliver, “Notes sobre la premsa napoleónica a Girona”, *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 22 (1974-1975), pp. 337-350; Javier Fernández Sebastián, *La génesis del fuerismo. Prensa e ideas políticas en la crisis del Antiguo Régimen (País Vasco, 1750-1840)*, Madrid, Siglo XXI, 1991; Remedios Solano Rodríguez, “La Guerra de la Independencia española a través de Le Moniteur Universel (1808-1814)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 55-75 (1995) y J. López Tebar, “Los métodos de captación del régimen josefino: la propaganda afrancesada”, en A. Gil Novales (coord.), *La revolución liberal española en su diversidad peninsular (e insular) y americana*, en prensa.

francesas como del Consejo Real, y se esforzó por mantener la normalidad durante los días siguientes. El día 7 reproducía la orden del mando francés de reanudar las relaciones amistosas con el pueblo español. El periódico pasó entonces a manos francesas, y el 10 de mayo de este mismo año se entregaba junto con el periódico el “Prospecto del nuevo plan del *Diario de Madrid*”, que encubría el afrancesamiento del periódico en manos de Marchena bajo la apariencia de un proyecto de reforma. La configuración tipográfica del periódico había cambiado, pues pasaba a ser en dos columnas, con un tipo de letra más pequeño y un aumento de número de páginas. Ya no se admitían cartas al editor que era el lugar donde normalmente se insertaban las opiniones teatrales, a la vez que abrían un nuevo apartado con artículos traducidos del francés. La sección política fue la que marcó la ideología del periódico y trató de argumentar el destronamiento de los Borbones, difundir la cultura francesa y descalificar a los que se oponían a la nueva administración. Tras la evacuación francesa a finales de julio, el diario pasó por otra transformación. A través de sus páginas y de las de otros periódicos de menor duración se edificó el mito de Fernando como “El Deseado” y “rey cautivo”, el de Bonaparte como intruso y traidor, y la imagen de un pueblo francés cruel, destructor y enemigo de la religión.

Las páginas del *Diario* fueron utilizadas para organizar la leva de voluntarios y la recogida de suministros. Se publicaban también las listas de donantes con el fin de dar publicidad y ser un estímulo a la causa nacional. La vertiente simbólica pasó a todas las secciones, siempre con afán de formar la conciencia nacional. Se anunciaban en sus páginas obras patrióticas, estampas y grabados que ridiculizaban a los Bonaparte. El 2 de diciembre el periódico anunció la pérdida de la posición de Somosierra y la publicación se interrumpió hasta el día 6, en que salió publicado un bando de Napoleón: el acto de rendición, firmado el día 4. La ciudad y el diario volvieron a manos francesas y continuaron con la propaganda josefina y napoleónica. A lo largo de todo 1809 las noticias que nos informan de la cartelera teatral son muy breves e incluso deja de consignarse la recaudación a partir de mayo, y así se mantuvo hasta enero de 1814. Sólo encontramos en todo el año dos artículos referidos al arte dramático, uno de ellos del 18 de abril que se titula “Método de hacer comedias”, y otro del 23 del mismo mes que es una carta al señor diarista en la que se repite un tópico que encontramos a menudo en las opiniones de la prensa:

“Si cada uno de los que proponen sistemas de reforma del teatro presentaran un par de dramas regulares y bien escritos, eran excusadas sus declaraciones, pues con sola esta providencia ya teníamos lo que necesitamos. Pero como es infinitamente más fácil llenar un tomo de declamaciones que el formar una escena verdaderamente cómica, de aquí es que al cabo de tanto como se ha escrito sobre el teatro, nos hallamos en el mismo estado que antes, y quizá peor”.²⁵

En 1810 la opinión pública había desaparecido totalmente del *Diario*, convertido exclusivamente en prensa oficial en la que se publican los decretos y minutas del gobierno josefino.

La *Gaceta* concedía mayor interés a los asuntos oficiales del Estado y de otros países. A partir del 26 de junio de 1808 salía diariamente y ofrecía las noticias de la cartelera teatral y la recaudación diaria, de forma idéntica al *Diario*. El 9 de agosto comenzaba la redacción con un aviso en el que aducían que desde que entraron los franceses en este periódico sólo se ha engañado y tratado de seducir sin que los redactores fuesen los responsables, ya que sólo podían obedecer las órdenes de los satélites franceses; pero ahora pretenden retomar la confianza del lector, al que aseguran que publicarán noticias interesantes y útiles con un suplemento. Sin embargo, el 6 de diciembre de 1808 aparecía de nuevo como órgano oficial del gobierno intruso, y continuó afrancesado los años de 1809 a 1812. Comenzaba el periódico con la redacción de noticias de países extranjeros y luego se centraba en las españolas. El 13 de enero de 1810 se publicó en *La Gaceta* una disertación sobre el teatro, visto como espejo de la sociedad y corrector de vicios. El redactor hablaba sobre el estado actual de decadencia de los teatros: defectos de los autores, resabios de los actores, chabacanas tramoyas, malas correspondencias de la música con la interpretación, mal modo de asistir y de estar de los espectadores, aplausos y rumores a deshora, etc. Se quejaba de que la llamada “República literaria” viviera en la mayor anarquía y exigía un revisor de teatros que desterrase los malos y dañinos dramas. Pedía con urgencia una providencia provisional, y según su dictamen expuso lo siguiente:

²⁵ *Diario de Madrid*, 23 de abril de 1809, p. 453.

“Se prohíbe la representación de los dramas históricos, cuyo fin es enseñarnos más bien sucesos de la historia, que el de ejercitar el terror y la compasión, o el de ridiculizar los abusos de la sociedad. Se prohíben las comedias llamadas sentimentales, porque nos hacen llorar contra la mente de Talía, que gusta de que todos se rían y diviertan con sus juegos. Se prohíbe todo drama en que obra la magia y no la naturaleza, por haberse acabado ya el tiempo de los magos.

*Se prohíben las tragi-comedias por su natural inconstancia en ponernos ya tristes y ya alegres, como si no hubiera más que estar de buen y mal humor a un mismo tiempo. Guárdense en depósito todos los papeles de esta especie que se vayan descubriendo, como monumentos de nuestra escasa ilustración en materia de teatros, y cíérrenseles para siempre las puertas de estos como a contagiadores del gusto nacional. A los citados dramas se les borrará el título que lleven de tragedia o comedia y se les llamará en lo sucesivo Colección de papeles reclusos por anfibios. Esperamos que el Gobierno y su comisionado den las consabidas providencias. Mientras tanto buscaremos muchos avisos que delatar y nuevas reformas que pedir”.*²⁶

La Gaceta, en materia teatral no es constante; durante temporadas largas no publica los avisos de la cartelera, pero se convierte en una fuente de información muy interesante cuando crea un Apéndice a finales de 1810 en el que encontramos críticas teatrales, polémicas suscitadas en torno a diversas obras representadas, artículos de opinión, etc.²⁷ Con él se pretendía hacer propaganda del buen hacer de José Bonaparte en materia teatral. Las tesis que defendía este órgano oficial eran principalmente las de naturaleza neoclásica, particularmente por la pluma de su principal redactor, José María de Carnerero. El 19 de mayo de 1810 se alababa esta costumbre por las ventajas que ofrecía para corregir fallos de

²⁶ *Gaceta de Madrid*, 13 de enero de 1810, “Instrucción Pública”, pp. 53-56.

²⁷ Explica que en este Apéndice se pondrá la crítica que hagan los redactores o lo que les sea comunicado de las obras nacionales, tanto en prosa como en verso, siempre que así convenga: “*Nuestros teatros deben ser una de las partes más esenciales de este apéndice. En él se manifestarán las bellezas o defectos de las composiciones dramáticas que se representen en la capital: haciendo de modo que una crítica racional y moderada corrija los defectos de que todavía adolece. Esta crítica no se limitará sólo a las composiciones, sino que en cuanto lo permitan la decencia y el decoro, se extenderá a los actores, alabándolos y reprendiéndolos, según el bueno o mal desempeño que den a sus papeles. El prospecto que acabamos de detallar basta para dar a entender cuáles son las intenciones del Gobierno y cuánto desea que la nación gane en ilustración y cultura.*” (*Gaceta de Madrid*, 6 de enero de 1810, pp. 25-26).

la escena y de los actores, como se hacía en los mejores países de Europa: “*¡Y qué momento más feliz y más oportuno de introducir este excelente sistema entre nosotros, que aquel en que un gobierno regenerador busca con ansia la enmienda de todos los atrasos y los progresos de todos los talentos*”.

El 23 de marzo se publicó una carta de N. de P. en la que trataba el tema de la influencia del teatro sobre las costumbres. Opina el autor que para resolver esta cuestión sobre si el teatro instruye o corrompe, (ya que no se ha demostrado que los pueblos que conocen esta diversión sean los más instruidos), deben distinguirse dos cosas que son enteramente distintas: “*no hay duda que el teatro pule las costumbres de un pueblo, afina sus modales y da a la sociedad aquel aire culto que llamamos civilización; pero ¿corrige del mismo modo las costumbres y hace a los pueblos virtuosos?*” Aunque alguno pueda sacar algún provecho del teatro, la mayoría no sacarán más utilidad de la comedia que reírse a costa ajena sin advertir que se están riendo de ellos mismos. Opina que las lecciones del teatro no son tan eficaces como opinan los moralistas, y que el que era avaro lo seguirá siendo a pesar de haber visto la comedia de Molière. Cree que por lo regular salimos del teatro tan buenos o tan malos como entramos. Concluye diciendo:

“Convengamos por tanto en que el teatro es muy bueno y muy útil, pero no tanto para corregir las costumbres de un pueblo, quanto para afinar y civilizar sus modales. El buen gobierno, las buenas leyes son los verdaderos maestros de las costumbres, sin esto, el mejor teatro del mundo no pasará de ser una mera diversión”.²⁸

El 21 de junio del mismo año un crítico aportaba, en cuestión de reforma teatral, la siguiente idea:

“Bien sé quan necesaria es la instrucción y una educación adecuada para formar buenos actores. Pero a pesar de esto estoy convencido de que una escuela que el gobierno estableciese con este solo objeto no produciría tanto fruto como un buen poeta dramático

²⁸ *Gaceta de Madrid*, 10 de marzo de 1810, pp. 344-346.

que trabajase para el teatro, y a quien el interés de ver lucir sus composiciones hiciese tomar el trabajo de dar lecciones a los actores”.²⁹

Después de unos meses de críticas en el Apéndice a obras modernas como *La Mojigata*, *La Huerfanita* o *El vano humillado* se queja un lector de que las críticas teatrales que aparecen en la *Gaceta* sólo se ocupen del análisis de las nuevas comedias y nunca de las antiguas, y reclama mayor atención para éstas, con el fin de que la historia de nuestro teatro sea mejor conocida. No salió esta sección ni en noviembre ni en diciembre de 1810, y a partir de abril de 1813 sólo publicó noticias de teatro para anunciar los estrenos.

El teatro del Príncipe, una vez que los franceses abandonaron definitivamente la capital, fue duramente acusado de traidor en la *Gaceta de Madrid*, y ensalzado a su vez el de la Cruz, al que califica de “Teatro de los Empecinados”, todo ello en clave de preguntas y respuestas de una forma muy irónica. El 6 de diciembre de 1813 se publicaron las cuestiones que hacía “El Preguntón” al “Señor Redactor”, entre ellas la siguiente: “¿Por qué El Patriota en su n° 44 dice que a la entrada de la Regencia en esta capital se podría disponer de una solemne función en la que Máiquez, Bernardo Gil y toda la compañía se esmeraría y contribuiría con tan fausto motivo? ¿Porqué no habla de la compañía de la Cruz? ¡Buen premio a los que han sido perseguidos!”³⁰ El día 14 del mismo mes éstas y otras preguntas le fueron respondidas. A la interpelación de ¿Por qué perdió y cuándo su reputación el Príncipe? le respondía que la disipó cuando entraron los franceses en Madrid por ser el teatro al que asistía el rey José, por haber estado pensionado por él con 20.000 reales al mes, por haber formado su director una compañía de las dos que había en los teatros para divertir a aquél y haber dejado fuera, y en disposición de mendigar a los individuos que tuvo por conveniente, logrando que se cerrase el teatro de la Cruz y exponiendo a que muchos de sus dependientes fuesen víctimas de la necesidad, pues aunque aquel gobierno se lo mandase, no creería los perjuicios que se podían originar, y en él recae la culpa de no haberlo hecho presente. También le acusa de haber formado el mismo director un repertorio de funciones escogidas de los dos teatros para ejecutarlas en aquel exclusivamente, escogiendo del de la Cruz las mejores comedias, tragedias, óperas,

²⁹ *Gaceta de Madrid*, 21 de junio de 1810, p. 731.

³⁰ *Gaceta de Madrid*, 6 de diciembre de 1813, p. 143.

operetas, sainetes y tonadillas, por lo que dejó imposibilitada a esta compañía de poder servir al público con buenas funciones. A la cuestión de *¿Qué ha hecho ahora por irla recobrando?* contestaba que habían realizado varias funciones patrióticas que, a no ser por las necesidades de vindicarse de los defectos anteriores no se hubieran ejecutado, porque la mente de su director no es que se representen en aquel teatro esta clase de comedias, “o llámense mamarrachos, que no pueden agradar más a los chisperos u otras gentes de ese jaez y solo quiere se ejecuten funciones finas y dignas del agrado de los sabios y principales sujetos de la corte.” Añadía que también habían ejecutado una función, cuyo producto de un día se destinó para beneficio del ejército.³¹

En 1808, cuando Murat entró en Madrid, sólo se publicaban en la capital la *Gaceta*, el *Diario*, *El Correo Mercantil de España y sus Indias*, *El Memorial Literario*, *La Minerva* y *El Semanario de Agricultura y Artes*. Excepto los dos primeros, tomados por el gobierno francés, los demás desaparecieron en mayo de 1808, y los que se crearon tuvieron una vida efímera, como el *Semanario Patriótico* (de septiembre a noviembre de 1808), o *El Imparcial* (de marzo a diciembre de 1809).

De 1808 es *El Correo de Gerona*, breve publicación de la que sólo hemos encontrado un número, el del martes 28 de junio del mismo año, en el que ofrece puntual noticia de la expedición del ejército francés contra dicha ciudad³². De forma cómica está redactado el *Correo del Ejército Francés*, publicado en Sevilla en 1808, y en el que se anuncia en su único número *La comunicación secreta entre el tío Girona con su compadre el tío Porrazo, en que le da cuenta de todos los sucesos de su expedición hasta la salida del rey Pepe de la corte de Madrid, y sus posteriores acontecimientos* (Sevilla, Imprenta de Don Manuel Muñoz Álvarez). Cuenta en verso, y con un lenguaje muy vulgar, los edictos del “tío Trapaleón” (Napoleón), que fueron “*más mentiras que espigas tiene un sembrao*”, y la actuación del “tío Mulaar” (Murat) que “*en un papelón muy largo estampó más amenazas que el Concilio Toledano*.” Escribe también unas quejas de Napoleón ante la derrota del “tío Chupón” (Dupont) en Bailén:

³¹ *Gaceta de Madrid*, 14 de diciembre de 1813, pp. 173-174.

³² En cuanto al *Diario de Tarragona*, véase el artículo de Ana María Mota Buil y María Dolores Quintana González, “La Guerra del francés a través de la prensa local (1808-1809)”, en J. A. Armillas Vicente, (coord.), *La Guerra de la Independencia. Estudios*, I, pp. 479-534.

*“Maldito sea el bribón
que asina me la ha pegao
diciendo que los de España
eran borricos y machos”.*³³

El Correo Político y Literario de Xerez, también de 1808, comienza presentándose como una “*Colección erudita, tanto en prosa como en verso, agradable y curiosa, no menos útil que gustosamente entretenida, Arte de vivir alegre y reírse de NAPOLEÓN BONAPARTE. En la que se leerán diversas y sublimes ideas, satíricas, jocosas y verdaderamente chistosas y divertidas: inéditas unas y extractadas otras, periódicos, misceláneas y otros papeles relativas a las circunstancias del día.*” Recoge en su publicación manifiestos, cartas, noticias, proclamas, exclamaciones y décimas patrióticas, e incluso descripciones, como la de José Bonaparte, que concuerda con las que se hacían de él en las caricaturas impresas y en el teatro satírico:

*“Un sugeto que lo ha visto bien y se hizo cargo de su hermosa y elegante figura, escribe ser: patizambo, tuerto del ojo izquierdo, jorobado con disimulo en el espaldar derecho, y bien castigado de la tiña en la mitad de la cabeza. Tal es el rey bondadoso que nos ha traído la paz y la abundancia sin merecerlo y que jamás ha hecho derramar una gota de sangre humana. Qué gusto será verlo! El pobrecito anda vagamundo sin dexarse ver de nosotros, porque ignora la mucha gana que tenemos de cogerlo para nunca soltarlo”.*³⁴

Comenzó también en estas fechas la publicación de prensa en Valencia³⁵, Badajoz³⁶, La Coruña³⁷, Salamanca³⁸, Granada³⁹, etc. En este último se anunciaba el 7 de septiembre

³³ *Correo del Ejército Francés*, Sevilla, s.n., 1808, pp. 5, 9 y 26.

³⁴ *Correo Político y Literario de Xerez*, Jerez de la Frontera, s.n., 1808, p. 160.

³⁵ *Diario de Valencia*, Valencia, Imprenta del Diario, 1808. En Valencia se publicó al comienzo de la guerra el *Correo del Otro Mundo*, del que llegaron a ver la luz seis números, con un contenido altamente patriótico y la publicación de papeles entusiastas con la causa nacional. (*Correo del otro mundo*, Valencia, Miguel Esteban, 1808; Cádiz, Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, Impresor del Gobierno, 1808).

³⁶ *Diario de Badajoz*, s.l., por Don Antonio de Murguía, 1808; Cádiz, por Don Nicolás Gómez de Requena, 1808.

³⁷ *Diario de la Coruña*, s.l., Imprenta de Don Francisco Cándido Pérez Prieto, 1808.

³⁸ *Correo Político y Literario de Salamanca*, con Privilegio Real, s.l., s.n., 1808.

que se vendería en la imprenta del *Diario*, junto a las papeletas de la función de toros, un divertido fin de fiesta de lo ocurrido en Zaragoza⁴⁰; el 22 de septiembre anunciaban la venta de un melodrama a la victoria de Bailén y otros papeles interesantes análogos a las circunstancias del día, y el día 27 anunciaban la representación del melodrama *La victoria de Andalucía*, “en la que habrá una brillante transformación para descubrir el retrato de nuestro amado Fernando VII, en cuyo acto se cantarán varios coros compuestos por el maestro Esteban Cristiani”⁴¹. Del mismo año son dos publicaciones con el título de *Colección de papeles interesantes sobre las circunstancias presentes*, dirigidos a los amados compatriotas y en cuyas páginas publicaron las proclamas del patriotismo español y los manifiestos de las Juntas, al tiempo que animaban a los españoles a que luchasen por la Patria de la manera que les fuera posible.

En el *Semanario Político, Histórico y Literario de la Coruña* pedía el autor de la parte literaria que, al igual que nuestros campeones vengaban las armas españolas, los escritores debían vengar las letras y el idioma español tendría que tornar a su primitiva pureza y dignidad desterrando las voces y frases francesas. Al contrario de lo que pensaban la mayoría de los escritores, uno de los periodistas de este semanario gallego opinaba que, debido a las circunstancias presentes, los hombres debían dejar las letras por las armas, pues “*así lo aconseja el honor, la sociedad lo manda y el cielo lo aprueba*”⁴².

El Semanario Patriótico, que nació de la tertulia de Quintana y que es el periódico que más prestigio e influjo alcanzó, nos relata en su prospecto las intenciones y los motivos por los que surge su publicación: “*El periódico contiene dos partes, una política (dividida a su vez en histórica y didáctica) y otra literaria que “se trabajará con el mismo esmero”, en la que se anunciarán y extractarán las obras españolas y extranjeras que merezcan en nuestro concepto la atención del público.*” Se publica hasta 1811, pero no encontramos en sus páginas ninguna crítica o anuncio teatral, ya que la sección literaria no siempre aparecía. Relata que, desde que Madrid se vio libre de sus opresores, las luces oprimidas

³⁹ *Diario de Granada*, publicado con aprobación del gobierno, s.l., s.n., s.a. [1808].

⁴⁰ *Diario de Granada*, 7 de septiembre de 1808, s.p.

⁴¹ *Diario de Granada*, 27 de septiembre de 1808, s.p.

⁴² *Semanario Político, Histórico y Literario de la Coruña*, nº 5, p. 115. No opinaba lo mismo Capmany, que en su famosa *Centinela* alegaba que cualquier tipo de acción era válida para la lucha: “*No es éste tiempo de estarse con los brazos cruzados el que puede empuñar la lanza, ni con la lengua pegada al paladar el que puede usar el don de la palabra para instruir y alentar a sus compatriotas. Nuestra preciosísima libertad está amenazada, la patria corre peligro, y pide defensores, los unos con la espada, y los otros con la pluma.*” (Antonio Capmany, *Centinela contra franceses*, Madrid, Gómez Fuentenebro y Compañía, 1808, p. 1).

brotaron con fuerza y manifestaron bien “*lo poco que nos conocían esos charlatanes que en sus diarios a la francesa nos trataban de indios de Motezuma.*” Se hace eco de los papeles y discursos que se estaban publicando “acomodados a las circunstancias”, sin embargo no trata específicamente de ninguno de ellos, y menos de las composiciones poéticas patrióticas ya que, dice “*siendo nosotros los autores de algunas de ellas, no nos parece decoroso entrar en semejante discusión*”⁴³. María Cruz Seoane define este periódico como “*serio, doctrinal y didáctico*”.⁴⁴

En la dedicatoria de la traducción de Batteux de García de Arrieta a su Alteza Real el Señor Infante de España, príncipe heredero de Parma, comenta que las Bellas Artes y las Bellas Letras jamás han prosperado sino en los reinados justos y felices, y que la señal más cierta de que en un país se vive en la prosperidad y bajo un suave gobierno es el que las artes crezcan en su seno “*pues son como riachuelos que corren por un terreno fértil y baxo un clima benigno*”⁴⁵. Esta misma idea es la que podíamos leer en 1811 en el *Semanario Patriótico*: “*Se extrañará a primera vista que sean tan pocos los versos dignos de atención dados a luz en España en la revolución que la agita. Mas no producen flores los campos cuando corren por ellos la desolación y el estrago, y lo mismo sucede con las musas en las convulsiones políticas*”⁴⁶. En cuanto a los escritores añadía que había unos arrodillados delante de los opresores, y que los adictos a la patria y al honor carecían de la tranquilidad y del retiro indispensables para escribir, por los que se mantenían en silencio. En la tercera época del *Semanario*, redactado en Cádiz, se publicó un artículo dedicado al teatro, en el que exponía que parecería extraño tratar de este tema en un papel destinado a las cuestiones políticas del momento; sin embargo, no es tal, alegaba, pues el teatro es un instrumento muy poderoso en manos de la política, y por este motivo pretende llamar la atención del público y de la autoridad. En realidad se trata de un alegato y de una justificación para pedir la reapertura del teatro de Cádiz, cuyas puertas cerraron en el momento de la penetración de los franceses en Andalucía. Opina que el espíritu público es el que dio principio a la

⁴³ *Semanario Patriótico*, Madrid, Gómez Fuentenebro y Compañía, 1 de septiembre de 1808, pp. 1, 18 y 20. Fue muy criticado, como era de esperar, por el bando de los serviles, que lo difamaron en multitud de folletos, sátiras, etc. También salía definido en el *Diccionario manual* como: “*Fiebre intermitente mucho más terrible que la terciana y la quartana, por ser contagiosa e incurable; al presente reina en Cádiz y hace más estragos que la fiebre amarilla.*” (*Diccionario manual razonado para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España*, Cádiz, Imprenta de la Junta Superior de Gobierno, 1811, p. 20).

⁴⁴ M. C. Seoane, *Historia del periodismo de España*, p. 30.

⁴⁵ C. Batteux, *Principios filosóficos de la Literatura*, I, pp. 3-4.

⁴⁶ *Semanario Patriótico*, 6 de junio de 1811, p. 259.

revolución heroica y que no se debe descuidar ningún medio para mantenerlo vivo, y así argumenta: “*El patriotismo se inspira y no se enseña, es un instinto, un sentimiento: vive y se alimenta de espectáculos para la vista; de ficciones para la imaginación*”⁴⁷. Compara estos poderosos agentes morales que se reúnen en el teatro con un fluido eléctrico que comunica las pasiones populares, como es el amor a la Patria, en un instante.

Una publicación satírica, tan rara como curiosa, es la que en 1808 circuló en Madrid y en diversas poblaciones, alusiva al célebre Dos de Mayo, cuyo único número de ocho páginas en cuarta, tomando la estructura del *Diario de Madrid* de forma burlesca y paródica, se titula *Diario Napoleónico*, de hoy martes 9, día de san Napoleón, aciago día para los franceses y domingo feliz para los españoles. Contiene los mismos apartados que el citado *Diario* y en todos ellos se burla de los franceses. En la sección de “Teatros” leemos lo siguiente:

“*En el gran teatro del mundo se representa la famosa comedia de magia titulada: El segundo Luzbel Napoleón Bonaparte, con muchas mudanzas de teatro, vistósísimas decoraciones y tramoyas nunca vistas. Hace el papel de Luzbel o primer galán el bondadoso Napoleón, Godoy de traidor y tercer galán, Dupont de gracioso, Murat de arlequín y tramoyista. Tayllerland pinta las decoraciones, y junto con Champagni y comparsa de senadores, mueve las máquinas del teatro. Habrá además dos operetas traducidas del italiano tituladas: la primera La hija de Escipión, y la segunda La sombra de Bruto; Seguirá el entremés de Fuisteis por lana, y volvisteis trasquilado, o los gavachos en la ratonera, concluyéndose la función, que se espera sea de la aceptación de tan respetable público, con un fin de fiesta, en el que la andalucita y la aragonesa bailarán el zapateado con suma soltura sobre las tripas del gracioso. Todo nuevo y de subida*”⁴⁸.

⁴⁷ *Semanario Patriótico*, XXXV, 6 de diciembre de 1810, pp. 56-59.

⁴⁸ *Diario Napoleónico*, s.l., s.n., s.a., p. 7. Justo García Soriano, en su trabajo sobre la imprenta murciana, señala que no se trata de un periódico sino de uno de tantos folletos, y aventura que su autor pudo ser un librero, el extravagante poeta murciano Diego Rabadán, que tenía un puesto de libros viejos en Madrid y se hizo popular y famoso entonces por sus ataques contra Napoleón y por sus entusiasmos fernandinos y abosutistas. (Justo García Soriano, *Anales de la Imprenta en Murcia y noticia de sus impresores*, Madrid, Editorial García Enciso, 1941, p. 47).

En cuanto a la prensa afrancesada podemos decir que hay pocos pero interesantes periódicos y bien escritos, ya que fueron muchos los intelectuales que se pusieron al servicio del invasor. Los martes y los viernes salía a la venta *El Imparcial o Gazeta Política y Literaria*, redactado por Pedro Estala al servicio del gobierno francés. Comienza el martes 21 de marzo de 1809 y acaba el 4 de agosto del mismo año. En general sólo contiene noticias políticas de España y otros países, y proclamas políticas. En los números de mayo hay un discurso de crítica sobre el estado actual de nuestra literatura. Indica el mal estado en que se halla la instrucción pública y las principales causas de los atrasos con el fin de que el público sepa apreciar los beneficios de un rey sabio y amante de la nación. En uno de sus artículos, en el que habla del verdadero amor a la Patria, critica a los “escritorzuelos mentecatos” que expresaban su patriotismo con fatuidades ridículas, con infames insultos y torpes groserías que envilecían el carácter nacional: “*El patriotismo en sus bocas se había hecho sinónimo de frenesí, el que más deliraba era el más ardiente patriota*”.⁴⁹

En las épocas de liberación surgían abundantes títulos, promovidos por la libertad de imprenta que provenía de Cádiz. El predominio de sus páginas era para cuestiones políticas y preocupaciones y pasiones patrióticas, concediendo poco espacio a la literatura y al teatro. Cádiz, curiosamente, desarrolló en tiempo de guerra y asedio un denso panorama cultural gracias a la diversidad de personajes y de ideas que en él, por la fuerza de las circunstancias, se dieron cita⁵⁰. Al amparo de la Junta Central y de las Cortes, nació el periodismo político español. Ninguna ciudad llegó a sacar tanto número de cabeceras en tan poco tiempo. En ellos escribieron los diputados peninsulares y americanos dando a la vida intelectual y política una resonancia local y exterior como nunca se había producido en la historia de la ciudad. Si al comienzo de la guerra la ciudad contaba sólo con el *Diario Mercantil*, hasta la clausura de las Cortes Generales el número de periódicos llegó hasta

⁴⁹ *El Imparcial o Gazeta Política y Literaria*, Cádiz, Imprenta de Figueroa, 1809, p. 47.

⁵⁰ “Allí (en la calle Ancha de Cádiz) arrebatados de una a otra mano los primeros números de aquellos periodiquitos tan inocentes, mariposas nacidas al tibio calor de la libertad de imprenta en su crepúsculo matutino; aquellos que se llamaron El Revisor Político, El Telégrafo Americano, El Conciso, La Gaceta de la Regencia, El Robespierre Español, El Amigo de las Leyes, El Censor General, El Diario de la Tarde, La Abeja Española, El Duende de los Cafés y El Procurador General de la Nación y del Rey, algunos absolutistas y enemigos de las reformas, los más liberales y defensores de las nuevas leyes. Allí se trabaron las primeras disputas, de las cuales hicieron luego escandalosa síntesis los autores respectivamente de los dos célebres libros Diccionario manual y Diccionario crítico-burlesco, ambos signo claro de la reyerta y cachetina que en el resto del siglo se había de armas entre los dos fanatismos que ha tiempo viene luchando y lucharán por largo espacio todavía.” (B. Pérez Galdós, Cádiz, p. 162).

cuarenta y seis, aunque muchos tuvieron tiradas muy cortas o una vida muy breve. Destacaron el *Comercio de Cádiz*, *El Despertador*, *El Conciso*, *El Censor General*, *El Diario de la Tarde*, el *Semanario Patriótico*. Otros son *El Centinela de la Patria* de Capmany, *El Diario Mercantil* de Pablo de Jérica y Juan Bautista Arriaza; *El Imparcial*, de Alcalá Galiano, *El Observador* de Quintana y Vadillo, *El Redactor General*, que fue el más ameno e interesante de todos en el que participaron Martínez de la Rosa, Daza y Nicasio Gallego, y que en su apartado de “Variedades” publicaba discursos, críticas, poesías y la cartelera gaditana; *El Tribuno del Pueblo Español*, *El Robespierre español*, cuyo autor y editor era Pedro Pascario Fernández y *La Abeja Española*, redactada por Bartolomé José Gallardo, que se publicó de noviembre de 1812 hasta agosto de 1813. Se trata este último de un diario patriótico que contiene noticias políticas y también alguna literaria, sobre todo la crítica de alguna obra de teatro, según fuera favorable o no a las ideas liberales. Transcribe también lo que el editor llama “literatura propia del día”, esto es, letrillas, fábulas o versos siempre con referencias al patriotismo o a los hechos políticos del momento. En *El Conciso* se señalaba la necesidad de que en el teatro se cantasen himnos patrióticos, y ponía como ejemplo el buen efecto que esto había causado en los propios franceses con el himno de los marseleses cantado en todos los coliseos.

No faltaron tampoco tres periódicos de carácter oficial: *La Gaceta de la Regencia*, dirigida por Capmany⁵¹, *El Diario de las Cortes* que redactaba Jaime Villanueva, y el *Periódico Militar del Estado Mayor General*. En el *Diario Mercantil de Cádiz*, fundado en 1804 y con una vida hasta 1837, no encontramos ninguna noticia literaria. En el titulado *El telescopio político* podíamos leer en 1811 un “apoteagma” en el que a los patriotas se les ponía el ejemplo de Marco Bruto, cuyo lema también era el mismo que animaba a los españoles:

“El mundo en todas ocasiones ha manifestado ser el mismo en acasos y en mudanzas, en hechos animosos, y en acciones. Así, el valeroso Marco Bruto, en la última batalla que emprendió, llegó a encenderse tanto contra los enemigos, que se

⁵¹ *Gaceta de la Regencia de España e Indias*, Isla de León, Cádiz, Imprenta Real, 13 de marzo de 1810. Comienza diciendo que en el Madrid del gobierno intruso continuaba la *Gaceta de Madrid* en traje español y con espíritu francés, entregada su composición a ingratos y venales hijos de España, para alucinar a los habitantes de la cautiva corte y pueblos oprimidos.

*puso en grande peligro, sin atender a las voces de los suyos que le gritaban diciéndole que se retirase; pero él, mas animoso que todos, continuaba su empresa respondiéndoles: o vencer o morir, dicho animoso de un Gentil que puede servir de modelo en las Batallas movidas por defensa de Dios, del Rey y de la Patria, que son los principales objetos del buen ciudadano”.*⁵²

El 15 de septiembre de 1811 salió en Cádiz el aviso de la publicación del *Boletín patriótico*, periódico donde se anunciarían las resoluciones de las Cortes Generales y Extraordinarias y de la Regencia, dirigidas a aumentar el entusiasmo y a mejorar la situación política del Estado. Se difundiría por todas partes para contrarrestar las ideas del enemigo y las maquinaciones del gobierno intruso, y con prevenciones destinadas a promover el enardecimiento entre los pueblos invadidos por el enemigo y mantener el espíritu público. Nombraron redactor del *Boletín* a Antonio Buch en atención a sus conocimientos, literatura y patriotismo.⁵³

De octubre 1812 es la publicación del periódico gaditano *El Sol de Cádiz*, cuyo único fin era el de atacar la masonería. Además de la publicación de una satírica comedia contra los francmasones que veremos en el apartado de teatro político, publicó en otros números la lista de los masones de la logia “Josefina” de Madrid, “La Constitución de los francmasones de La Habana”, unos “Documentos interesantes para conocer las maquinaciones de los francmasones y demás revolucionarios”, etc.⁵⁴

Algunas de las publicaciones fueron de corta duración, como *El Articulista Español*⁵⁵ que, tras ocho números salidos en el mes de enero de 1813, se dejó de editar. Sus artículos estaban referidos a política y a las sesiones de las Cortes. El 1 de noviembre de 1813 se publicó por primera vez *El Redactor General de España*, que salió de forma diaria hasta que fue suspendido del 12 de mayo de 1814 al 14 de febrero de 1821. Contiene entre sus páginas noticias políticas, impresos de Cádiz, resúmenes de las noticias de otros periódicos, de las Cortes y anuncios teatrales. El 27 de noviembre apareció en su apartado

⁵² *El Telescopio Político*, Isla de León, Imprenta de Francisco de Paula Periu, 1810-1811, nº 6, p. 84.

⁵³ A. H. N., *Índice General de la Sección de Estado*, Asuntos Varios (1811), Legajo 2.972

⁵⁴ *El Sol de Cádiz*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, 1812-1813.

⁵⁵ *El Articulista español*, Cádiz, Imprenta Tormentaria, 1812.

de Variedades una crítica a la opereta *El Delirio*, precedida de una reflexión sobre el teatro. Reproducimos el comienzo:

“Mayor es la impresión que hacen en el corazón de los hombres las cosas que le envían los ojos, que las que le comunican los oídos. El teatro y el púlpito tienen un mismo fin; pero aquél lleva sobre éste la ventaja de recomendar la virtud y destruir el vicio prácticamente, digámoslo así. Los hechos pueden más que los dichos; y un corazón sordo a las razones suele darse por entendido a la representación de un suceso aunque no sea verdadero. Si la acción principal o los episodios que la acompañan no encerrasen una sana doctrina, o no se conformasen con los principios de la moral cristiana, estos no son defectos del teatro, lo serán del Gobierno que permite o tolere que se abuse de la escuela de las costumbres.

Por fortuna vamos viendo desaparecer poco a poco los dramas y composiciones que tan poco honor dan al teatro español y que aun en los días de Rueda hubieran sido mirados con ceño por los españoles de aquel tiempo amantes de la virtud; y en su lugar van entrando otras composiciones, de las cuales, si bien algunas parece que están escritas según las reglas que Lope de Vega nos dejó en su Arte nuevo de hacer comedias, otras observan bastante los preceptos dramáticos; y unas y otras se puede decir, generalmente hablando, que no dejan de inspirar amor a las virtudes civiles y morales.

*Hay piezas a cuya representación se debiera obligar a los ciudadanos a que asistiesen, y si nuestra nación llegase a tal punto de esplendor y abundancia que pudiera sostener con la dignidad debida teatros gratuitos, no sería ajeno de los desvelos que se toman por la Ilustración los Padres de la Patria, en que se estableciese en las capitales con sola la obligación precisa de que los ciudadanos hubiesen de asistir a ellos, y los actores representasen dramas útiles y gustosos. Nada importa que estos sean originales o traducidos; la república romana llegó a ser lo que fue porque tomaba lo bueno de quiera que lo hallaba, entre sus aliados o entre sus enemigos”.*⁵⁶

⁵⁶ Redactor General, 27 de noviembre, p. 105.

También se imprimió en Cádiz en 1813 el *Almacén de Frutos Literarios, inéditos de nuestros mejores autores antiguos y modernos*⁵⁷ que había sido publicado por Antonio Valladares de Sotomayor por vez primera en Madrid en 1804. En su prospecto anunciaba que sería una publicación semanal con el objetivo de dar a conocer manuscritos de diversos escritores españoles. En su primera edición madrileña sólo pudieron publicarse dos entregas, una el día 9 y otra el día 29 de abril, ya que fue suspendida por Godoy al dar a luz una obra de Miguel Antonio de la Gándara: *Apuntes sobre el bien y el mal de España*. Posteriormente se hicieron diversas ediciones, una en Lyon en el mismo año, y otras en toda España, con variaciones en el contenido. Se publicó en Cádiz un artículo en este *Almacén de frutos literarios* que trataba el tema de las representaciones públicas y reclamaba que se escribieran comedias nuevas, arregladas a todos los preceptos del arte, purgadas de defectos y que tomasen como argumento las acciones heroicas de los españoles antiguos, puramente hechos históricos, con el fin de que se imprimieran en la juventud las ideas de religión, honor, valor y heroísmo. Pretendía el articulista convertir los espectáculos públicos en una escuela pública de heroísmo cristiano para que, de esta forma, el público aprendiera lo útil y el gobierno sacase su partido. Exigía que los entremeses se escribieran de nuevo y se encargasen de ridiculizar los defectos provinciales de las diferentes naciones de la monarquía española, ya que, alegaba, la eficacia de un entremés está muy por encima de toda pluma política, catona, ática, moral y oratoria.

Salió a la luz en 1813 el periódico *Los Ingleses en España*⁵⁸ que, según Gómez Imaz, era editado por El Setabiense, auxiliado por Mirtilo. Contiene artículos sobre la actuación de los ingleses en la península y se plantea quién debe más a quién, y si los españoles hubiesen podido ganar la guerra sin el ejército aliado. De la misma fecha es la *Guía Política de las Españas*, publicada en Cádiz, que reproduce una lista con el nombre de los ilustres españoles declarados beneméritos de la Patria por sus virtudes, valor, talento y patriotismo. Otro papel periódico que se publicó a lo largo de todo 1813, de una forma diaria, fue el *Duende de los Cafés*, que insertaba entre sus páginas gran cantidad de letrillas, sonetos y canciones patrióticas, pero ninguna noticia de teatro, excepto este comentario que salió publicado el día 4 de noviembre:

⁵⁷ *Almacén de Frutos Literarios, inéditos de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, Madrid, s.n., 1804; Cádiz, Imprenta de Lema, 1813; Lyon (Francia), 1804 y Madrid, Imprenta de Repullés, 1818-1819.

⁵⁸ *Los Ingleses en España o Postillón de Sevilla*, Sevilla, Viuda de Vázquez y Compañía, 1813.

“Teatro: Parece que tiene desgracia el de esta ciudad: mientras más caro más malo; yo pondría en un palo al que tan impudentemente se burla de un pueblo tan heroico y noble. El teatro de Cádiz, lejos de distraer las agitaciones de los ánimos, las aumenta con terribles accesos de impaciencia y de justa cólera contra los que pueden remediarlo y no lo hacen, antes bien lo consienten. Mucho se me ofrece decir sobre el ayuntamiento constitucional, en quien noto bastante indolencia en la policía de un pueblo que ha sido siempre por ella la admiración de todos los de Europa; pero lo reservo para otro día pues ahora me llaman la atención otras cosas más importantes”.⁵⁹

Del 25 de marzo de 1814 es el *Prospecto al periódico titulado Amenidades Literarias*, extractado por *El Redactor General*. Prometía discursos curiosos sobre todas las materias, máximas morales y políticas para pulir las costumbres, pequeñas novelas, cuentos, chistes, poesías, inventos, secretos, sin olvidarse de la crítica. Anunciaban que comenzarían en el mes de abril y saldría a la venta los martes, jueves y sábados de cada semana, en un pliego en octavo y al precio de un real.⁶⁰

En otros lugares, como en Mallorca, también encontramos una importante labor periodística. El *Diario de Palma*, además de dar noticia todos los días de la cartelera teatral, insertaba entre sus páginas muchos sonetos, letrillas, canciones y diálogos patrióticos, como el titulado *Diálogo entre Mina y un general*, en el cual este último acusa al guerrillero de haber ganado las batallas por pura casualidad y de no merecerse el título de general ya que no había estudiado en ningún colegio militar ni sabía de tácticas. Mina se defendía alegando que él había estudiado en los campos de Aragón, Navarra, Rioja y Álava, y que había hecho ver que entendía de matar franceses, que es lo que verdaderamente importaba, y ante la ambición del general, le respondía:

“El amor a mi patria, a mi religión y al rey, y no a los honores ni la ambición me movieron a emprender esta carrera: los mismos principios me gobiernan en el día [...] pero sea el que sea el grado que yo tenga, crea V. E. que

⁵⁹ *Duende de los Cafés*, 4 de noviembre de 1813, p. 428.

⁶⁰ *El Redactor General*, 85, 25 de marzo de 1814.

Mina... será siempre el mismo Mina, y su objeto... no las cruces, ni los grados, sino la destrucción del enemigo; y aunque pese a la envidia".⁶¹

En el interesante periódico titulado *Aurora Patriótica Mallorquina*, detrás del cual se encontraba la pluma liberal de Isidoro de Antillón, encontramos muchas noticias referidas al teatro representado en la isla de Palma. En su primer número, en la "Sección Teatros", daba recomendaciones al primer galán de la compañía para que aprendiera mejor su papel y no saliera a la escena fiado en el auxilio del apuntador "*creyendo que con estraña profusión de besamanos y con descompasadísimos gritos podrá distraer al público, o cubrir su falta de aplicación, ya imperdonable*." El 16 de junio de 1812 comenzaba la reproducción de unas largas "Advertencias sobre el teatro" en las que se trataba de la música italiana, francesa y española, de las unidades, de la falta de "ilusión" que hay en los escenarios y de la mala declamación, se lamentaba de que "*hay actor que sin variar de cuerda ni intensión de voz, le dice a otro que le espera su dama, que está lloviendo o que le quieren matar*." Trataba también los temas más prácticos de vestuarios (recomendando la sencillez), decoraciones y accesorios, y reconvenía al público del patio con la intención de que no se distrajera del fin moral que le presentaba el teatro. Una cómica ofendida por estos comentarios escribía al "Señor Reformador" pidiéndole claramente "*venga que comer, páguenos mejor el público con salarios y opinión más justa hacia nosotros y verá ud. si nos echa la pata ni en habilidad ni en propiedad el mas amaestrado actor de los teatros estrangeros*."⁶² Casi un año después, el 24 de octubre de 1813, se quejaba el periodista, que se presentaba como "El censor de mal humor", de que siempre estuviese lleno el coliseo cuando se representaba algún mamarracho indigno de un público civilizado, y le pedía al gobierno que tratase de proporcionar educación a todas las clases de la sociedad, y de inspirar afición a lo bueno y aversión a las indecencias, groserías y ridiculeces. Este periódico mallorquí fue condenado a las llamas, y sus redactores y suscriptores fueron perseguidos con la represión de Fernando VII, por lo que hoy en día no se encuentran muchos ejemplares del mismo.

⁶¹ *Diario de Palma*, 31 de octubre de 1811, p. 228.

⁶² *Aurora Patriótica Mallorquina*, Palma de Mallorca, Imprenta de Miguel Domingo, 15 de junio de 1812, p. 4, 23 de junio de 1812, p. 40 y 3 de julio de 1812, p. 79.

El Bascongado, periódico político y noticioso que se publicaba en Bilbao en 1813 y 1814 nos daba noticia de una pieza de circunstancias, hoy perdida, debido a que se había remitido el siguiente soneto a la prensa, dedicado al autor de la comedia intitulada *El afrancesado arrepentido*, representada por primera vez en el teatro de esta villa el 23 de diciembre de 1813:

*“El fragor de la bárbara cadena
aun sonaba espantoso en mis oídos,
el galo y sus satélites vencidos
aún no eran parte a fenecer mi pena.
De horrores la memoria estaba llena,
de horrores por los monstruos cometidos;
y derramaba entre ayes doloridos
de lágrimas amargas honda vena.
Pero tú, dulce amigo, amenizando
la patria escena con plantinas sales
así vas y mi espíritu hechizando
que me haces, olvidando llanto y males,
que al galo atroz sin miedo esté mirando,
con risa a sus sectarios criminales”.*⁶³

Añadían en el periódico del 29 de enero de 1813 que en las grandes concurrencias es donde mejor se manifestaba el espíritu público. Alababan el que animaba a los habitantes de Madrid “y en vano se cansan en persuadir lo contrario los que por su privado interés aborrecen las reformas útiles y apetecen el antiguo gobierno despótico”, y probaban que en Bilbao reinaban iguales sentimientos acerca del nuevo gobierno basándose en la impresión que hicieron en los habitantes las comedias *El afrancesado arrepentido*, *Lo que puede un empleo*, cuya representación fue repetida en este teatro, y la que acaba de representarse en él, titulada *La Constitución de Vizcaya*.⁶⁴

⁶³ *El Bascongado*, 25 de enero de 1814, p. 136.

⁶⁴ *El Bascongado*, 29 de enero de 1814, p. 148.

También surgieron periódicos en provincias más pequeñas, como Palencia, León, etc. Son prueba de ellos los títulos: *El Montañés*, periódico liberal y noticioso que se publicaba en Santander, *El Zelo Palentino*, *El Pensador de León*, etc.

La ley de libertad de imprenta ratificada en las Cortes produjo, de igual manera, un enorme acrecentamiento periodístico en Madrid, que estuvo dividido en dos tendencias, prensa servil o prensa liberal, inaugurando así en la capital la lucha política que se venía librando en Cádiz entre los dos bandos. Durante los años 1812 a 1814 aparecieron los siguientes títulos en la capital: *El Amigo de las Leyes*, *El Amigo del pueblo*, *Anteojos de un patriota ciego*, *El Azote de los Afrancesados*, *Celoso de la Libertad de la Patria*, *El Censor General*, *El Ciudadano Imparcial*, *Diario Militar*, *España Libre*⁶⁵, *La Faramalla*, *El Fernandino de Valencia a Madrid*, *El Filósofo de Antaño en su Gabinete*, *El Fiscal Patriótico de España*, *El Imparcial*, *El Mercurio Español*, *El Observador*, *El Patriota*, *La Paxarera*, *El Publicista Español*⁶⁶, *El Reloxero Universal*, *El Correo General*, *La Atalaya de la Mancha en Madrid*, *La Abeja Madrileña*, etc. También florecieron como continuación de los publicados en Cádiz: *El Conciso*, *El procurador General de la Nación y del Rey*, *El Tribuno del Pueblo Español* y *El Amante de la Libertad Civil*. Todos ellos tuvieron vida efímera, cesando en su mayoría en mayo de 1814.

De algunos de los citados hemos encontrado ejemplares pues, lamentablemente, hay que recordar la pérdida de muchos otros. Entre los papeles de prensa servil destaca la *Atalaya de la Mancha en Madrid*⁶⁷ que vino a sumarse a *El Procurador*. Comenzó en julio de 1813 y salía de forma bisemanal los martes y viernes, hasta que en 1814 se convirtió en publicación diaria. Fue fundado por el ultrarrealista Padre Fray Juan Antonio de Castro, monje de San Jerónimo que había publicado en Ciudad Real *La Gaceta de la Mancha*. Con posterioridad a la entrada de Fernando VII se hicieron más agresivos e incitaron a la persecución de los liberales. Introduce en sus páginas sonetos patrióticos y breves reseñas de libros, aunque ninguno de literatura. Sólo hemos encontrado una referencia al teatro, inserta en el número del 22 de febrero de 1814 (p. 515), en la que el periodista dice que en los coliseos se ven a cada paso dramas que hacen poco honor a los ministros de la religión; llegando a tal extremo la impudencia que, cuando a los regulares no se les permitía el uso

⁶⁵ *España Libre*, Madrid, Imprenta de Fuentenebro, 1814.

⁶⁶ *El Publicista Español*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Vallín, diciembre de 1813-enero de 1814.

⁶⁷ *Atalaya de la Mancha en Madrid*, Madrid, Imprenta de Don Francisco de la Parte, 1813.

de su hábito, se presentaba en la escena *Fray Lucas* vestido del suyo, representando un papel oscuro, odioso y cargado de vicios para vilipendiar el estado regular.

El Tribuno del Pueblo Español o *El Tribuno del Pueblo*⁶⁸ salió dos días por semana del 3 de noviembre de 1812 a 1815. Tuvo una primera época hasta julio de 1813, una segunda en Valencia en la Imprenta Patriótica del Pueblo Soberano a cargo de Vicente Ferro, y una tercera publicada en Madrid que comenzó en enero de 1814. En su prospecto se presentaban como promovedores de la independencia política de la nación. Este periódico se hizo eco de la importancia del teatro y aprovechó sus páginas para hacer un llamamiento al gobierno e inculcarle en la tarea de adoctrinar, conmover y dirigir al pueblo. Con este motivo insertó en sus páginas un interesante artículo titulado “Sobre las diversiones públicas” en el que escribía el redactor que todos los ciudadanos debían dar impulsos a las nobles pasiones para aumentar el fuego sagrado que los inflamaba, y que había que realzar las acciones sublimes de la revolución, de forma que las víctimas que eran sacrificadas en el altar de la Patria sirvieran de semilla para reproducir obras nuevas. Pedía a los funcionarios públicos que recogieran con cuidado los hechos sublimes de la insurrección para eternizarlos en la memoria de los hombres y afirmaba que un gobierno identificado con las ideas de la nación usaría de todos los recursos que estuvieran a su alcance para exaltar el entusiasmo público, por lo que emplearía el teatro y el circo como los instrumentos más apropiados para obtenerlo. Comentaba que al principio del levantamiento la escena remedaba continuamente las acciones de los adalides de nuestra libertad, los espectadores podían ver retratadas las ilustres defensas de las ciudades y, exaltados los ánimos con aquellas primeras tentativas de la independencia contra la tiranía, ardían en deseos de sobrepasar a sus compatriotas. Sin embargo, se quejaba de que ahora el teatro, que debería dar continuos ejemplos de nobleza y valor, sólo estaba presentando comedias indiferentes, sainetes insignificantes, música molle y bailes extranjeros, y se preguntaba si es que faltarían ingenios que dirigiesen las comedias y los bailes al “*fin santo de nuestra insurrección.*” Cree el redactor, no obstante, que no faltan ingenios y mucho menos objetos en que emplearlos, pero sí echa de menos un sistema en el gobierno que se acomode a las circunstancias:

⁶⁸ *El Tribuno del Pueblo Español*, Cádiz, Imprenta Tormentaria, 1812.

“Los bayles monótonos que hacen hoy el solaz de los cortesanos, sin perjudicar a la diversión, pueden inmortalizar nuestros héroes. La gravedad de la tragedia, las sales de la comedia y el ridículo del sainete deben celebrar nuestros triunfos [...] y el Gobierno, sin perder de vista tan dignos objetos, debe cuidar que en todas las reuniones aparezca la austeridad propia de nuestro carácter, ora derramando lágrimas de agradecimiento sobre los sepulcros de nuestros campeones; ora con festines y alegrías celebremos los triunfos de nuestro esfuerzo sobre el usurpador”.⁶⁹

Alega que el único medio de evitar que las frívolas diversiones insultasen la miseria de los pueblos que sostenían la lucha por la libertad con su sangre, es hacer un plan sabio que una deleite y utilidad y lo ponga al servicio del entusiasmo. Pone el ejemplo de que si los tristes moradores de Aragón o de la Mancha supieran que en Cádiz se acuerdan de sus desgracias y hacen servir sus diversiones para ensalzar sus proezas y destinar sus productos para el alivio de sus penas, verían aligerarse sus desgracias y estrecharían los lazos de la fraternidad al ver su beneficencia y patriotismo. Propone, por último, que el destino más propio de los rendimientos del teatro sea el de socorrer a los soldados y reparar las pérdidas que la saña enemiga causa en los pueblos; por lo que el gobierno debe mirar el teatro como un medio de dirigir la opinión y no como una fiesta productiva para aumentar el erario.

Cada lunes y jueves del 28 de septiembre al 26 de octubre de 1812 salió a la venta *El Observador*⁷⁰. Anunciaba este año como el Año V de la Gloriosa lucha del pueblo español contra la tiranía, y su objeto era ofrecer al público, con verdad, todo cuanto tuviera relación y debiese contribuir al glorioso fin de la conquista de la independencia.

El periódico de Mor de Fuentes⁷¹ titulada *El Patriota* siempre gozó de gran favor del público. Tuvo una primera época en diciembre de 1809 y se publicó en Valencia por

⁶⁹ *El Tribuno del Pueblo Español*, 2 de abril de 1813, pp. 297-300.

⁷⁰ *El Observador*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1812.

⁷¹ Nació en Monzón (Huesca) en 1762. Además de ingeniería naval estudió diversas disciplinas. Fue, principalmente, periodista y escritor, políglota y humanista. Escribió poemas, traducciones, comedias, novelas y memorias. Colaboró en el *Semanario de Zaragoza* (1799) y en *El Pensamiento* (Badajoz, 1814). Aguilar Piñal cita *El Patriota* como periódico rarísimo no localizado, que cita Palau, y del que sólo hay cinco números. J. Herrera Navarro escribe de este autor que “*En la Guerra de la Independencia parece un observador móvil de los acontecimientos. No colabora con los franceses, pero tampoco se compromete con las fuerzas fieles a Fernando VII.*” (J. Herrera Navarro, *Catálogo*, p. 323). Este periódico liberal lo estudia A. Gil Novales en dos artículos publicados en *Spagna Contemporánea*.

Miguel de Domingo. En él aparecían noticias de fortificaciones, batallas y hablaba del patriotismo de los españoles. Su segunda época duró del 3 de octubre al 28 de noviembre de 1812, y después de la liberación definitiva lo publicó del 7 de julio al 29 de diciembre de 1813. Aparecía anunciado en *El Tribuno del Pueblo Español*, que se había propuesto dar noticia de todas las obras que se publicasen con el mismo objeto que el que versaba este diario, y así lo presentaba:

“En este papel brillan la sencillez, la verdad y sobre todo el amor a la Patria que debora a su autor, uno de los patriotas más ardientes de nuestra revolución. Consideramos esta producción de la lealtad, de las más a propósito para dirigir el espíritu público”.⁷²

El lema del periódico era “Vincet amor patriae”, un verso de Virgilio. Comenzaba el número 1 con un artículo sobre el patriotismo, precedido de unos versos de la comedia de Mor, *El egoísta*. Representaba en ella las características del modelo heroico del verdadero patriota contra el egoísta y malvado adúlador de Godoy y Murat. En el artículo “El voto de un patriota” exponía lo que debería hacerse si volviesen los franceses a Madrid: abandonar la población y pegarle fuego, ya que debe consentir antes vivir errante como el árabe en el desierto que habitar en la mansión impura de la tiranía. Publicaba disertaciones alentadoras, noticias de guerra, romances patrióticos, discursos sobre la Constitución, el despotismo, diálogos entre diferentes personajes, como el liberal, el servil y el patriota, y recomendaba lecturas como la de la obra *Conducta heroica que observaron los habitantes de Madrid desde el día 29 de octubre hasta el 8 de noviembre en que verificaron su entrada los franceses*, a la que califica de veraz y sencilla.

Es consciente Mor del valor del teatro en estos momentos de tiranía para inflamar el entusiasmo nacional, y esto queda reflejado en su periódico, que trata este tema, y además contiene una de las pocas reseñas de obras patrióticas o políticas que hemos encontrado en la prensa de la época. Sabe el periodista cuál es el influjo que produce la ilusión dramática para inflamar con asuntos patrióticos el entusiasmo nacional, e incluso, matiza, aun en las composiciones donde no aparece este objeto como tan inmediato y principal, sus máximas

⁷² *El Tribuno del Pueblo Español*, 23 de julio de 1813, p. 88.

fundamentales y el contexto de su doctrina pueden contribuir más o menos a la prosperidad o al descamino de la causa pública. Por esta consideración, promete que en su periódico se van a realizar críticas teatrales para graduar el mérito de las composiciones, pero con moderación y sin mofas ni mucho menos desprecios insultantes y ofensivos. En cuanto a las comedias, suplica a los autores que presenten una sola que pueda considerarse así y que, aunque con defectos, se conduzca al fin primario y principal de la comedia. “*Hablo de las del día: algunas alegorías son tolerables, pero nunca pasan de alegorías*”.

También gozó de gran favor entre los lectores el periódico llamado *La Paxarera*⁷³, colección de varias festivas críticas que dio a luz Don Lucas Alemán, anagrama de Manuel Casal y Aguado⁷⁴, en los años de 1813 y 1814 a causa de los sucesos ocurridos en aquellos tiempos: la evacuación de los franceses, la venida a Madrid del Congreso y la feliz entrada del monarca. Son sátiras del sistema gubernativo, dice el periodista, acomodadas a la política de aquellas épocas. Son 22 cuadernos en octava con foliación propia cada una de ellas. Citaremos ahora los más interesantes: *La Codorniz* es un diálogo sobre la vuelta de Fernando VII; *La Golondrina*, un diccionario irónico, patético, transpirenaico, extractado de la Biblioteca del Sufrimiento español en la dominación francesa; *El Sermón*, es celebrado el de S. M. en Logroño, por las muchas almas rebeldes que convirtió al arrepentimiento de su obstinado patriotismo. Dícese que el tema fue excelente:

*“mas como fue predicado
en idioma chapurrado,
y el auditorio era bruto*

⁷³ *La Paxarera*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1813. Mesonero escribe de este periódico que “*estaba en posesión del aura popular con sus risueñas y candorosas elucubraciones poéticas, un tanto chabacanas, pero no exentas de gracia y donosura.*” (R. de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, p. 181).

⁷⁴ Nació en Madrid (1751-1837). Obtuvo diversas distinciones y puestos en el cargo de la medicina. Tradujo obras referentes a esta disciplina y colaboró en diferentes medios de comunicación. Su carácter festivo le llevó a cultivar la poesía satírica y folletos humorísticos. Además de los ya mencionados escribió, con posterioridad a la Guerra de la Independencia, *El gavián volando, o sea, el tribunal de los descontentos y mártires casados*, *Letrilla política*, *El Mochuelo Literario*, todos ellos en 1820; *La Calandria Constitucional* y *El Papagayo Vocinglero*, en 1821, *El doctor Zorrilla* en 1827 y la comedia *Don Lucas y Don Martín solos en su camerín* en 1832. Alemán se atribuye también la composición de unos sainetes patrióticos no localizados en la actualidad: *Los franceses en Getafe*, representación en casa particular y *La toma de Panzacola por las armas españolas*. F. Aguilar Piñal dedica un artículo al prolífico escritor: “Noticias del Índice de comedias de Manuel Casal y Aguado”, *Cuadernos bibliográficos*, 28 (1972), pp. 153-162.

produxo muy poco fruto”.⁷⁵

El Ruiseñor, este capricho presenta una pequeña pieza dramática representada en la Cruz con motivo de la feliz llegada del Congreso a Madrid: *La Patria libre y Madrid gozoso*, capricho métrico encomiástico; *El Mirlo*, invención que refiere las funciones públicas que hizo Madrid a la venida de las Cortes el 5 de enero de 1814, entre ellas el *Obsequio de Madrid a la llegada de las Cortes*, diálogo entre Don Lucas Alemán y Don Martín Tudesco; *El Vencejo* es una sátira que critica los abusos del carnaval; *El Cuco, la antipatía nacional* trata de la campaña entre españoles y franceses, en la que hace alusión a los galos, a la falta de libertad, etc.; *El Alcaraván* es una sátira de Napoleón. En la sección de libros presenta el *Molde de hacer comedias de repente*, obra en 14 tomos, excelente. Y en la de teatro lo siguiente: En el Príncipe gran tragedia en 5 actos titulada *El Patriotismo, tú las plumas y yo el pabo*, bailarán boleras con el notorio recato dando fin con el sainete *El escritor enjaulado*. En la calle de la Cruz la gran comedia en 3 actos, de mágica, titulada *Tramoyas hay sin encanto*, con el fin de fiesta de música y representado: *Ojo alerta a las sardinas que aún está en acecho el gato*, baile de *camuesos y naranjos*: en celebración del día se iluminarán con candilejas de aceite y cera virgen del rastro. Acababa con el anuncio de *Madrid por dentro*, coloquio entremesado o remiendo del otro asainetado, entre Aldonza Terrones y el Tío Chivo.

En otra composición, *El gallo vocinglero (que no pone y aturde al gallinero)*, inventiva satiriza varios abusos vulgares y aparente patriotismo de algunos españoles:

“*Quien va por lana
vuelve trasquilado,
y el que piensa engañar
sale engañado*”.

Del mismo autor es la *Quisicosa del día*⁷⁶, sátiras acomodadas al sistema gubernativo y condicionadas con notas. En él presenta *Las Cotorras y los Tordos*, sainete

⁷⁵ *La Paxarera*, p. 41.

⁷⁶ *Quisicosa del día o lo que habrá en Madrid el 14 del corriente*, Madrid, Imprenta de Álvarez, por Don Lucas Alemán y Don Martín Tudesco, 1813.

entremesado *La Plaza Mayor*, “mejor que otros que se han representado.” Es una sátira que critica varios abusos populares, pintando en festivo bosquejo lo que pasa en la Plaza Mayor, donde hablan y vocean porque todos los oiga y vean; *El papagayo*, en el que satiriza el gran número de escritores que había en aquella época; *La Chicharra*, pieza en la que declara los engaños del mundo; *El Moscón*, voz que se corrió en Madrid declarando que había peste y por eso no venían las Cortes de Cádiz; *El Grajo*, sucesos de un martes aciago; *La Urraca*, donde aconseja dejar el mundo como está, y *El Ganso* que satiriza los vagos proyectos de los que imaginan ideas que desvanece el aire.

Se reanudó en 1814 el *Diario de las Cortes* por ser éstas continuadas en Madrid. Completan la lista *El Universal* (de enero a mayo de 1814), periódico liberal dirigido por el desconocido Ayta, secundado por Jacobo Villanueva y el P. Lacanal, que luchó en sus artículos contra el servilismo de *El Procurador*, contra el que insertaba en todos los números una sección firmada por “El Anti-Procurador.” En la sección literaria, dirigida por Martínez de la Rosa, se prometía una parte de teatro en la que expondría las funciones del día y el producto del día anterior, pero el mismo 1 de enero leemos la siguiente nota: “*La extensión de las materias que comprende este periódico nos ha dado a conocer la imposibilidad de abrazar diariamente los artículos ofrecidos en el prospecto*”, aun así encontramos alguna reseña literaria de las obras más famosas que se estaban representando, como *Roma libre* o *La viuda de Padilla*.⁷⁷

De Sevilla era la importante publicación *El Espectador Sevillano*⁷⁸, obra de Alberto Lista. Se trata de un periódico patriótico que nació con el deseo de instruir en literatura y en política, pero que, a pesar de este proyecto y como ocurría estos años en todas las publicaciones “*la situación de las cosas y el impulso irresistible que lleva a los españoles a instruirse en las materias políticas con preferencia a las demás, ha hecho que nuestro papel se convirtiera imperceptiblemente en un periódico político*.”⁷⁹ Aun así, desde que comenzó el 2 de octubre de 1809, publica algún texto patriótico como la “Canción patriótica con acompañamiento de piano y de guitarra: a la lid, a las armas, a la lid” (22 de diciembre de 1809) o el “Panegírico a Gerona” (12 de enero de 1810). También imprimió una epístola de Mor de Fuentes en la que hablaba de los débiles reyes y el crudo emperador

⁷⁷ *El Universal*, Madrid, Imprenta de El Universal, 1814.

⁷⁸ *El Espectador Sevillano*, Sevilla, Imprenta de Hidalgo, 1809-1810.

⁷⁹ *El Espectador Sevillano*, 24 de enero de 1810, p. 456.

que, escribe, los ha provocado a guerra eterna, lid y venganza⁸⁰. También en Sevilla se publicaron en 1812 y 1813 las *Píldoras*, periódico satírico que saca a la luz el autor de *El sueño de Napoleón*, el Padre Fray Tomás Navarro, que había escrito el papel *Los locos dicen las verdades*, en el que explicaba lo que había pretendido con el anterior a fin de que detestasen incluso los suyos a un hombre tan vil. En su periódico citaba un baile de máscaras donde se presentaron el “Patriotismo de nuevo cuño”, la “Patria desamparada” y la “Traición”⁸¹. El periódico *Lucindo* fue publicado por los absolutistas sevillanos, y en sus páginas informaba, de forma irónica y satírica contra los del partido liberal, sobre la función organizada para conmemorar las Cortes:

“El Cuerpo de los Liberales sale a convidarte para las funciones que tiene dispuestas estas tres noches en obsequio tuyo en el teatro: esta noche se representa la comedia nueva intitulada Instalación de las Cortes o Madrid libre, en que tu alma se bañará en lágrimas de placer, al verte despojado de tus Reales vestiduras y aherrojado con pesadas cadenas para que no seas déspota, esto es, Rey; porque estas voces son sinónimo para nosotros los liberales fracmasónicos jacobinos: en la segunda se representa la Comedia La mujer de Padilla, en que verás enseñar por principios la rebelión de los hombres libres contra sus Reyes, así que conciban en ellos designios de traer al orden a los ciudadanos virtuosos a pretexto de que en su concepto son hombres revoltosos y ladrones; y en la tercera la intitulada Roma libre; cuyo objeto es inspirar al pueblo odio a los Reyes, pintándolos como monstruos, tiranos, déspotas y enemigos de los hombres”.⁸²

Durante cuatro años se publicó en Londres un periódico de oposición, el primero según Vicente Llorens, de abril de 1810 a junio de 1814, con una periodicidad mensual. Fue redactado por Blanco White y en él defendía la causa de España y la alianza con Inglaterra. Quiso salvaguardar en la opinión pública las máximas que hacen aborrecible cualquier especie de tiranía. Recoge en sus páginas principalmente reflexiones políticas y

⁸⁰ *El Espectador Sevillano*, 21 de diciembre de 1809, p. 319.

⁸¹ *Píldoras*, Sevilla, Imprenta de Don Antonio Carrera, 1812-1813. Todos los escritos de Fray Tomás Navarro se conservan en la B. N. en un ejemplar de obras completas.

⁸² *Lucindo. La ensalada liberal o recibimiento de Fernando VII en Madrid*, Sevilla, Imprenta del Correo Político a cargo de Don Manuel Valvidares, s.a. [1814], p. 3.

consideraciones sobre el trabajo de las Juntas, la revolución en España, noticias sobre las Cortes, correspondencia, etc. No dedica ningún apartado al teatro pero sí a la poesía patriótica, y copia la “Canción para el aniversario del Dos de Mayo”, de Juan Nicasio Gallego, el poema “Zaragoza” de Martínez de la Rosa, o la “Poesía para celebrar la retirada del ejército de Massena”.⁸³

7. 3. Polémicas teatrales en la prensa: 1800-1814.

La prensa madrileña española desde finales del XVIII se convirtió en una abierta tribuna para que los lectores pudieran dar su opinión con respecto a cualquier tema. A pesar de que la polvareda levantada en la capital debido a la profusión de escritos sobre teatro hizo que Felipe Rivero, Juez de Imprentas, negase la licencia a cualquier periódico donde se introdujeran sátiras personales, y que en septiembre de 1788 el Consejo de Castilla prohibiera toda clase de artículos periodísticos anónimos o firmados con seudónimo, esta práctica continuó siendo la tónica común de los papeles públicos de principios del Diecinueve.

En el periódico bisemanal *Nuevas Efemérides de España Históricas y Literarias* se inserta un artículo sobre la crítica periodística que tiene mucho de verdad. Así dice:

*“La crítica es el espíritu de este siglo. Jamás se vieron más críticos. [...] Se ha formado la forzosa necesidad de tener ingenio. [...] Cierta persona ha dicho lo que pensaba de la obra y, al instante, ciertas y ciertas personas dicen lo que piensan de la opinión de aquella; todos se refieren a otro y nadie lee”.*⁸⁴

Esto es efectivamente lo que nos vamos a encontrar en la gran mayoría de lo escrito en la prensa sobre teatro a lo largo de esta primera década del XIX: disputas que

⁸³ Blanco White fue duramente criticado en un diálogo escrito en 1813 en el que se decía de él: “*El indigno Blanco, nuestro compatriota, escandaloso y abominable borrón de nuestro estado eclesiástico, disfruta en Inglaterra la más distinguida consideración [...] no por español, sino como vil impostor, dedicado únicamente a obscurecer las glorias de su patria.*” (Nuño y Gonzalo, *patriotas españoles, conferencian sobre la suerte del General Ballesteros, resultado de la batalla de Arapiles, y hacen observaciones propias de los Hombres libres*, Cádiz, Imprenta patriótica, 1813, pp. 6-7). Se ha publicado recientemente una interesante biografía sobre este autor, la primera en lengua castellana: F. Durán López, *José María Blanco White o la conciencia errante*, Barcelona, Fundación José Manuel Lara [Biografías], 2005.

⁸⁴ *Nuevas efemérides de España Históricas y Literarias*, pp. 45-46.

generalmente no llegan a nada y son imposibles de zanjar debido a que lo que se discute ya no es la obra en sí o la interpretación hecha por los cómicos, sino las opiniones de los propios periodistas o de los lectores que enviaban sus cartas al editor.

La *Minerva* se hace eco de esta situación e inserta una irónica “*guerra de los diosezuelos del moderno parnaso español*” donde trata el tema de los combates en los periódicos por unos contrincantes que nada dicen de provecho, sino que son disputas fútiles desde estos “puestos de combate”⁸⁵. En el prospecto de las *Variedades de Ciencias, Literaturas y Artes* se dejaba claro a los “quimeristas literarios” que en este nuevo periódico no cabrían sus eternas disputas⁸⁶. Todavía en 1817, en un “Discurso sobre los progresos de la literatura desde principios de siglo hasta 1809” que publica el 14 de agosto, hace referencia a estos jueces literarios que andan más desavenidos y enemistados que los propios autores y con sus ridículas disputas nacidas de parcialidades, intereses encontrados y pasiones exaltadas, obscurecen la verdad y la hacen problemática.

En el *Diario de Madrid* podemos leer a partir de 1800 las diversas polémicas que suscitaron la refundición de Trigueros, *Sancho Ortiz de las Roelas*; las dos traducciones del drama *Misanropía y Arrepentimiento*, y una larga controversia sobre el teatro francés representado en los teatros de la Corte. En cuanto a la primera, comenzaba en febrero de 1800 con una réplica y una contrarréplica de los críticos P. Z. y Z., que criticaban o defendían la obra de Trigueros, por cosas concretas, como el hecho de que saliese a escena un cadáver ensangrentado. El *Mercurio de España* también le dedica unas líneas afirmando que lo que hay de bueno en la comedia se debe a Trigueros y no a Lope, y alaba la unidad de interés, tan de moda en las poéticas y la preceptiva de cambio de siglo, como hemos visto. Se proclama a favor de que salga el cadáver y se defiende diciendo: “*quieren prohibir la verdad y la naturaleza. Se horrorizan de ver un cadáver en el teatro y corren a las plazas a ver matar a sus semejantes*”.⁸⁷

El 20 de marzo de 1800 se anunciaba en el *Diario de Madrid* una nueva traducción del drama de Kotzebúe, *Misanropía y Arrepentimiento*, por D. G. A. (Don Agustín García de Arrieta), asegurando que correspondía al gran mérito del original y en el mismo estilo en que había sido refundido para la escena francesa, criticando de paso la traducción que había

⁸⁵ *La Minerva o El Revisor General*, 28 de septiembre de 1806, pp. 144-153.

⁸⁶ *Variedades de Ciencias, Literaturas y Artes*, 1 de enero de 1803, p. 11.

⁸⁷ *Mercurio de España*, junio de 1800, p. 169.

realizado Dionisio Solís, por ser “*defectuosa, desfigurada y mal traducida.*” Esta carta ocasionó un sinnúmero de respuestas durante la primavera de 1800, entre ellas la defensa del propio Solís, una carta de un tal Z. que señalaba los defectos de ambas traducciones y afirmaba que el arte de hacer comedias es uno de los más difíciles y que el autor necesitaba ingenio, travesura, posesión de la lengua y conocimiento de las pasiones humanas. Dionisio, antes de refutar las acusaciones que le habían hecho, reivindica y exige a los críticos o legisladores de la literatura que tengan además de unos conocimientos nada vulgares y de un estudio continuado y profundo, un candor, una moderación y un decoro que para nada se hallan en los hombres necios. En 1801 continúa la disputa, y ante la segunda representación de la *Misanropía*, igual de concurrida que la primera, escribe un crítico afirmando que los arrebatos y lágrimas que provoca esta obra no son conformes a las ideas de nuestra conveniencia teatral, pero asegura que una vez que se presentan “*mueven tan infaliblemente nuestros corazones que dexamos a un lado la crítica y nos entregamos del todo al sentimiento; lo qual es sin duda un verdadero triunfo para el autor.*”⁸⁸ Después de su disertación en defensa de la comedia y del género sentimental concluye afirmando que si en el mundo hay hechos tristes, festivos y ridículos, la comedia debe representarlos todos, y que el drama patético debe merecer el primer lugar de nuestros espectáculos porque excita y perfecciona nuestra sensibilidad.

En noviembre de 1801 comenzaba la disputa sobre el teatro francés en España a raíz de una esquela publicada en la que se anunciaba su muerte y el entierro que se había de celebrar en el templo del olvido: “*¡Ah! El teatro francés [...] ese joven gracioso que acaba de hacer su viaje para poner en escena la escuela de las costumbres; ese infante desventurado en la flor de su edad*”⁸⁹. Esta esquelita consiguió que corrieran chorros de tinta y papel en su defensa o desaprobación. Largas cartas en contestación a esta primera o a las sucesivas que surgieron llenaron prácticamente las páginas del diario hasta enero del año siguiente. El autor de la esquela se defendió diciendo que para que las comedias gusten han de ser análogas a las costumbres y el genio del pueblo, por lo que el teatro francés no puede agradar. Ya en diciembre se quejaba algún crítico de que estas disputas sobre si el teatro francés está muerto o vive no eran más útiles que para hacer reír; sin embargo, pocos

⁸⁸ *Diario de Madrid*, 4 de febrero de 1801, p. 138.

⁸⁹ *Diario de Madrid*, 21 de noviembre de 1801, p. 1329.

días después el “Señor Extractor” realizaba un resumen de la disputa que trajo consigo una larga réplica que se extendió durante todo el mes de enero, ya que en ella daba a entender que no se estaba criticando algo general sino el teatro representado exclusivamente en el coliseo de los Caños, y a un actor en particular, Isidoro Máiquez, llegando a tal la situación que se estaban formando dos partidos que alarmaban al gobierno sobre las consecuencias de tales disputas. Contestaba a este extracto el “Señor Imparcial” replicando que el sabio gobierno estaba muy lejos de acceder a los deseos de la ignorancia hasta tal punto que deseaba que se prohibiesen todo género de críticas para evitar que sus errores se esparcieran impunemente. Añadía que había que estar ciego de malicia para hacer esas aplicaciones tan injuriosas contra un sujeto de mérito tan distinguido y le criticaba que hubiese inventado un nuevo género en el que incluir las comedias francesas: el género medio: “*en esto de la poesía, entre lo bueno y lo malo no hay medio: las comedias de Molière, como también las de Moratín son del género bueno; la Sofía, La viuda consolada, y otras son del malo*”.⁹⁰

A propósito de esta serie de interminables cartas, escribía “El crítico de los críticos” que ni la crítica ni la sátira podían obtener buen éxito si se salían de las reglas prescritas o se dirigían contra los principios diferentes del bien público, como la envidia o los resentimientos personales. Afirmaba, y es cierto, que hacía tiempo que no se ejercía una crítica como la hizo Cervantes o Lope, y que ahora sólo trataban de forjar libelos famosos, parodias y sarcasmos indecentes. Esto conllevaba, además, a que con sus insultos invirtieran las ideas, fomentaran los partidos y alejasen la época en que debía rectificarse el buen gusto. Les llama “insectos despreciables de la literatura” por maldecir una obra pero no ser capaz de hacer otra mejor. El verdadero crítico, alega, sabe hacer para reprender, y cita a Moratín que escribió *El viejo y la niña*, *El Barón* y *La Mojigata* antes de criticar el teatro en su *Comedia nueva*. Concluye aseverando que los críticos de estos tiempos han despedazado comedias enteras pero en vez de dar una producción desnuda de estos defectos que señalan continuamente “*nos vemos en la cruel necesidad de consentir en que semejantes reformadores nos den sólo un estéril charlatanísimo, pero no un renglón útil siquiera a favor del género humano*”.⁹¹

⁹⁰ *Diario de Madrid*, 6 de enero de 1802, p. 23.

⁹¹ *Diario de Madrid*, 8 de enero de 1802, pp. 29 y 30.

Surgió otra polémica a finales de 1803 y principios de 1804 protagonizada por el que firmó como “El Muñidor de los de Aquende” y Máiquez que, muy ofendido, le contestó personalmente en su nombre y en el del gobierno, el cual, a causa de esta desagradable sátira del Muñidor prohibió que se publicaran en los diarios ninguna sátira de esta clase ni aquellas que tocasen las disposiciones públicas o nombrara a alguna personalidad. Las críticas más feroces y burlescas habían aparecido en el *Diario de Madrid* los días 28, 29 y 30 de diciembre de 1803. Pero ya un año antes, en diciembre de 1802, el mismo Muñidor arremetía contra los “*talentazos que desempeñan sus comisiones con tal actividad de pulmones y elocuencia tabernaria*” en unas sesiones *fondi-cafetarias*. Comparaba al teatro francés representado en los Caños con una plaza de toros que en los días de concurrencia son semejantes al tendido de los chisperos en el que se aplaude lo mismo lo malo que lo mediano pues que de lo bueno no se habla, “*que El viejo y la niña, El amor al uso y El pastelero de Madrigal han muerto degollados sin embargo de ser toros claros y de las mejores castas de España*”.⁹²

Del 11 de enero de 1804 es el único escrito de Máiquez del que se tiene conocimiento. Apareció como respuesta a esta crítica anónima y entre otras muchas cosas decía que:

“Todos los literatos, todos los periódicos y más que todos el mismo Diario de Madrid, clamaban contra los absurdos, inverosimilitudes y vicios de las comedias antiguas: se reclamaba la observancia de las reglas y unidades, se pedía a gritos una reforma del teatro, y se suspiraba por unas verdaderas comedias que enseñasen las ruinas del vicio, los premios de la virtud y que, al mismo tiempo, guardasen las reglas del teatro, aquellas reglas que no se derivan de la autoridad de los griegos o romanos, sino de la misma naturaleza, de la cual debe ser una imitación el teatro. Todo esto anunciaba un buen acogimiento a las piezas francesas, y tanto más cuanto que ellas eran las que citaban por modelos cuantos declamaban contra nuestras antiguas comedias. Presentáronse, con efecto, estas piezas, y al instante, aquellos mismos críticos, aquellos mismos periódicos que las

⁹² *Diario de Madrid*, 24 de diciembre de 1802, p. 1440.

*deseaban, se declararon contra ellas [...] ¿Qué culpa tiene quien dirige el teatro de que vosotros mismos no sepáis lo que pedís?”*⁹³

Más adelante refiere el daño que hacen las sátiras que se publican en la prensa: desacreditan las providencias del gobierno, los necios, que creen fundado todo lo que se dice en letras de molde, dejan de asistir a los teatros, y los escritores se arredran de escribir temerosos de las críticas que no instruyen a nadie, fastidian a todos y traen innumerables perjuicios; por lo que concluye aseverando que esto se podría evitar si estos que tanto critican se presentaran al gobierno, dirigieran el teatro, formaran las compañías y escribieran piezas modelo, “*pero por desgracia esto es más difícil que satirizar con desvergüenza*”.⁹⁴

Durante la Guerra de la Independencia la polémica y la crítica teatral se recogen en los dos únicos medios posibles bajo el gobierno josefino: El Apéndice de la *Gaceta de Madrid* y las cartas al editor con que comenzaba el *Diario de Madrid*. Una de las más importantes discusiones que encontramos en este período fue la producida en la *Gaceta* en 1810 a raíz de la traducción de Carnerero *La novicia*, en la que participó el propio autor y entre sus contrincantes, G. Z. y Z., que se corresponde con las iniciales del dramaturgo Gaspar de Zavala y Zamora, motivo por el que un opositor de ambos escribía de forma satírica a este último:

*“Advierte que es desati-
siendo de vidrio el teja-
tomar piedras en la ma-
para tirar al veci-”*⁹⁵

Las respuestas y contrarrespuestas a las críticas de la obra “*de la que se ha puesto de moda hablar*”, fueron desde mayo hasta junio de 1810, y en ellas se sucedieron las críticas

⁹³ *Diario de Madrid*, 11 de enero de 1804, p. 42. Lo reproducen J. Vega, *Máiquez*, pp. 120-125; María Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca, 1990, pp. 69-70, y J. A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain*, pp. 233-236.

⁹⁴ *Diario de Madrid*, 11 de enero de 1804, p. 43.

⁹⁵ *Gaceta de Madrid*, 16 de junio de 1810, p. 702.

al traductor, la representación, los actores, el género, etc. A diferencia de Carnerero, por ejemplo, que protagonizaba polémicas en la prensa debido a las críticas que le habían hecho de sus traducciones, Moratín escribió lo que pensaba de este hecho en el periódico *Variedades*, después de que Quintana hiciera un elogio y señalase también los reparos de *La Mojigata*. Así dice:

“Yo no respondo nunca a las censuras que se hacen de mis obras. Siempre las agradezco porque, si están bien escritas, me enseñan, me aprovechan de sus advertencias, y callo. Si son absurdas, contribuyen indirectamente a mi celebridad, me río de ellas y de sus autores y del espíritu que las dictó, y callo también”.⁹⁶

El 15 de enero de 1810 se escribió la primera crítica teatral en la *Gaceta de Madrid* con motivo del estreno de *La Huerfanita o lo que son los parientes*, también traducción de Carnerero. Pocos días después, el secretario de una supuesta Academia de Literatura hacía una pequeña burla hablando sobre la sinonimia y sobre la jurisdicción de los poetas para autorizar y reconocer sinónimos, y mencionaba dos obras de teatro: “La misantropía o arrepentimiento, *de que me acordaré toda mi vida, porque lloré a lágrima viva en esta comedia; [...]* y *La huerfanita, o lo que son los parientes. Esto merece pasar a noticia de nuestra academia, y acaso la mayoría de los votos decretará un elogio del autor de estos dos nuevos sinónimos, si ha estado tan acertado en urdir su drama, como en descubrir esta rara prenda del castellano.*” El día 27 el señor J., que así firmaba el dicho secretario, criticaba al refundidor de *La Huerfanita*:

“Un poeta que sacó de casa de un francés a una niña huerfanita, prometiéndole que la vestiría a la española y que le procuraría buenos amigos; y después... ¡no puede tener perdón de Dios! La ha llevado a uno de los parages mas públicos de Madrid sin lavar ni peinar, y llena de remiendos, donde ha sido compadecida de los caritativos, y mofada de los airados y maleantes. Por fin se ha arrepentido de su malversación; pero ha dado en tales cavilaciones que, tenemos

⁹⁶ *Variedades de Ciencias, Literaturas y Artes*, 23 de julio de 1804, p. 306.

que curarlo con música, y para eso le cantamos de quando en quando unas seguidillas. Luego se le cantarán unas tiranas".⁹⁷

Comenzaba así una larga polémica entre Carnerero y sus acusadores. El 3 de febrero respondía el primero a las críticas que le había hecho en las gacetas anteriores el señor J., censor y crítico. Nos enteramos gracias a esta carta que la obra tuvo una gran acogida entre el público:

“Yo soy el mismo autor, refundidor, amalgamador o remendador de la comedia nueva que con el título de Huerfanita acaban de representar los actores del teatro del Príncipe. Sí, señores, de esa pícara comedia que sin tramoyas, ni decoraciones, ni asaltos, ni regimientos, ni entierros, ni subterráneos, ni lances a obscuras, ni cosa que lo valga, ha tenido la desgracia de gustar mucho al público, que se ha empeñado en aplaudirla, y en concurrir a ella para utilidad de los cómicos y mengua mía. Porque Dios nos libre de pensar que siendo su argumento tan sencillo, y tan directamente tomado de nuestras malditas pasiones, haya sido aplaudida, porque debe interesar y conmover a los espectadores... [...] Lo que importa, y lo que debe buscarse, es que los censores como D. Jota digan luego que la comedia es buena, que lo impriman en la Gazeta y sea qual fuere la decisión de los palcos, de las lunetas, de las gradas, del patio y de la cazuela. Alguno había dicho antes:

*Patio y cazuela, gradas y luneta,
esto sí que son jueces imparciales,
y no los que ofrecía la Gazeta*".⁹⁸

El día 6 se encontró Carnerero con una nueva respuesta mordaz y crítica del presidente de la academia anónima y del secretario J., por el que es llamado “*mero aficionado a dramas*” o “*no-autor de la no-comedia.*” Días más tarde contestaba el

⁹⁷ *Gaceta de Madrid*, 18 de enero de 1810, p. 84 y 27 de enero de 1810, p. 112.

⁹⁸ *Gaceta de Madrid*, 3 de febrero de 1810, p. 138.

traductor, esta vez dirigiéndose al público, al que constituía árbitro de esta ridícula cuestión que había suscitado el zoilo J., y al que quería hacer ver que habla porque tiene lengua y nada más. Reivindicaba el éxito que había tenido en el teatro, lo defendía y lo hacía saber a los que no habían asistido a las representaciones. Hubo que llegar hasta el día 15 del mismo mes para que un lector, que se hace llamar “El Representante del Público” criticara lo que estaba ocurriendo en el Apéndice y de las falsas promesas incumplidas por los críticos, en especial por J., que “*es el campeón del apéndice, y sus rencillas y frívolas reyertas ocupan todos los días a los lectores de la Gazeta*”⁹⁹. Pero esta carta en que acusaba a los comentaristas de haber quitado toda la utilidad a dicha parte de la *Gaceta* no debió causar mucho efecto, pues al día siguiente se reproducía una fingida conversación en la que se comparaban *La huerfanita* y *La mojigata*. Y ante la afirmación de que la primera había sido mejor recibida se quejaba alguien que firmaba como “El Barón de Paloduro”: “*El público no ha preferido La Huerfanita. ¿No sabe ud. que por lo general las malas comedias son las más aplaudidas? Que pongan en un teatro las de Moratín y en otro las de magia y diga cuál recaudará más*”.¹⁰⁰

⁹⁹ *Gaceta de Madrid*, 15 de febrero de 1810, p. 190.

¹⁰⁰ *Gaceta de Madrid*, 25 de febrero de 1810, pp. 233-236

8. EL MUNDO DEL TEATRO

8.1. Los coliseos madrileños de 1800 a 1814

8.1.1. Los Caños del Peral

En el año de 1738 la ópera italiana se había instalado triunfante en el reconstruido teatro de los Caños del Peral¹, cuya administración correspondía a la Junta de los Reales Hospitales, a la que el rey había concedido el privilegio de las representaciones operísticas en Madrid. No obstante, en 1799 y por Real Orden del 28 de diciembre se dispuso que en ningún teatro de España se pudieran representar ni cantar piezas que no estuviesen en castellano y fueran ejecutadas por actores o actrices nacionales o naturalizados en el reino². Como consecuencia de esta disposición se instaló una compañía española en 1800 en los

¹ Este teatro se había construido en 1737, impulsado con decisión por una compañía italiana de ópera que había llegado a Madrid en el mismo año. Se edificó en el lugar de unos lavaderos públicos de los que el coliseo conservó el nombre, prácticamente en el solar donde hoy se levanta el Teatro Real. Para su descripción véase Ángel Luis Fernández Muñoz, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, pp. 60-62 y “Arquitectura teatral en el Madrid del Setecientos”, en AA. VV., *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*, Congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 de abril de 1987, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad, 1989, pp. 279-284. El famoso arquitecto Ventura Rodríguez informó de su grave deterioro en 1784, y finalmente fue derribado en 1817. Mesonero Romanos lo describe como más espacioso y noble que los antiguos y afirma que el público acudía a él por el aparato de la escena, la magnificencia en trajes y decoraciones, el brillante ruido de las más escogidas orquestas, las vistosas danzas, etc. (R. de Mesonero Romanos, *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Yenes, 1844, p. 391) Realiza también una breve descripción de sus diferentes etapas hasta que se levantó el Teatro Real en 1850. (R. de Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid. Paseos históricos-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, Editor Apuleyo Soto, 1861, p. 108-109). Más información ofrece Javier Navarro de Zuvillaga, que aporta datos y fechas acerca de la construcción de los coliseos madrileños, sus mejoras, arquitectos, situación, planos y grabados de época. (Javier Navarro de Zuvillaga, “Del corral al coliseo” en AA. VV. *El teatro de Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro de arte*, Madrid, Ayuntamiento, 1983, pp. 15-24). Véase también Luis García Martín, *Manual de teatros y espectáculos públicos: Con la reseña histórica y la descripción de cada local y la distribución de sus localidades marcada en los doce planos que le acompañan*, Madrid, Imprenta de A. García y Orga, 1858 (2ª ed. Madrid, 1860); L. Pérez de Guzmán, *Algunas noticias desconocidas sobre el Teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Ayuntamiento, 1926; J. Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra, 1949; F. C. Sainz de Robles, *Los antiguos teatros de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952; J. E. Varey, “The First Theatre on the Site of the Caños del Peral”, *Dieciocho*, IX (1986), pp. 290-296 y Elvira Villena Cortes, “El teatro de los Caños del Peral en la primera mitad del Siglo XVIII”, en AA. VV., *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*, pp. 821-828.

² Véase la ya citada “Instrucción para el arreglo de Teatros y compañías cómicas de estos Reynos”. Expresa el musicólogo José Subirá que esta orden causó mucho daño pues los cantantes, adiestrados ya con tonadillas, incorporaron a su repertorio las óperas italianas más importantes, divulgándolas en traducciones llenas de ripios, “para que a un buen lenguaje italiano le sustituyera un lenguaje castellano tan incorrecto como torpe.” Y eso acabó definitivamente, en su opinión, con la tonadilla española. (J. Subirá, “Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos”, en G. Díaz-Plaja (ed.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, IV, p. 259).

Caños, que además de ejecutar algunas obras del repertorio italiano, daba a conocer óperas y dramas sacros de maestros españoles. Allí lucieron sus loables dotes artísticas Lorenza y Laureana Correa, Joaquina Arteaga y Bernardo Gil, y también fue en este coliseo donde el insigne Manuel García representó con general aplauso sus operetas hasta que en 1807 pasó al extranjero a ocupar el primer puesto entre los tenores de su época. Asimismo, se hizo admirar en este escenario el célebre actor Isidoro Máiquez, que alternaba con la compañía de canto sus representaciones dramáticas. Por su parte, el empresario de este teatro, un músico italiano procedente de Bolonia, Melchor Ronzi, había pedido permiso en 1800, a través del marqués de Astorga, Hermano Mayor de la Junta General de la Dirección y Gobierno de los Reales Hospitales General y de la Pasión, para representar óperas españolas y alternativamente con ellas tragedias y comedias con independencia de la Junta de Dirección de Teatros³. El Gobernador del Consejo, José Antonio Caballero, le contestó que, por Real Orden del 23 de febrero de 1800, no podía haber ninguna representación pública española sin que la Junta de Teatros lo dirigiera y dispusiera, señalando trajes, partes, piezas y todo lo demás. Por este motivo, se redactó en 1801 una Real Cédula por la que el teatro de los Caños había de atenerse también a lo dispuesto por la Junta de Reforma.

Poco después, el mismo marqués de Astorga elevó una petición al príncipe de la Paz con un proyecto de suscripción para el mantenimiento de los Caños y para patrocinio de los actores que vivían miserables y en ruina. El objeto era el restablecimiento del teatro de la ópera en beneficio de los enfermos del Real Hospicio sin gravamen del gobierno, del erario ni del público en común. Esta empresa se llamaba “Plan de suscripción piadosa y voluntaria” y era para que la tuviesen en cuenta las personas más distinguidas y pudientes del pueblo de Madrid. Con este plan, acababa el memorial de Astorga “*encontrarán un medio de diversión, socorrerán a los pobres, se alejarán de ocupaciones peligrosas en lo moral, la Corte tendrá un ornamento brillante y un decoro nacional, además de la civilización y honesto recreo del pueblo*”.⁴

En el año de 1800, el dramaturgo Luciano Comella y el agente de teatros Ramón Lanzarote presentaron a la Municipalidad un plan para la abertura de los Caños del Peral

³ Lo que disminuía la influencia de las representaciones de ópera no tenía nada que ver con su calidad ni con valores estéticos, sino con la política. Véase el artículo del hispanista David T. Gies, “Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII”, *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp. 37-60.

⁴ B. N., Legado Barbieri, 13.996, nº 5, [h. 20].

con una compañía cómica y otra de ópera, ambas nacionales. Calificaban su proyecto de sencillo y útil, sin interés económico alguno por su parte, y suplicaban al duque de Aliaga que protegiera esta idea. Sin embargo, el marqués de Astorga, después de examinar detalladamente dicho proyecto, remitió a José Antonio Caballero un escrito en el que le explicaba que estaba lleno de nulidades y era defectuoso y perjudicial a los intereses del hospital, ruinoso para el mismo teatro e indecoroso a la Junta encargada de su gobierno. Los motivos que ofrecía para dicha información eran que Comella y Lanzarote eran nulos como empresarios por carecer de fondos y crédito alguno, y que no arriesgaban nada al querer pagar los alquileres y demás gastos con el importe de los abonos que siempre es eventual. Por otra parte, igualaban el sueldo de los actores aprendices con el de los sobresalientes y no señalaban ningún estipendio para los ingenios de las piezas. Después de estas reconvenciones, Astorga, en nombre de la Junta, propuso las medidas que le parecían necesarias para este coliseo: nombramiento de una Junta Particular de Dirección del Teatro compuesta por cuatro miembros y presidida por su Hermano Mayor, dos entendidos en dramática, y dos con celo e ilustración. Propone a Pedro Cifuentes como coadjutor del Presidente, y a Antonio Aguirre para la policía interior y particular del teatro; nombramiento de un agente general para facilitar los medios y recursos necesarios, para el que propone a Nicolás Ochoa, secretario de la Junta; elección y examen de las piezas, contrato de actores, sueldos y decorados; búsqueda de un maestro que dirija los ensayos y que arregle y traduzca la parte del verso de las funciones de música; para esta función señala a Comella como el más apropiado; pago semanal o mensual a los actores. Señala además que de las trescientas representaciones que se deberán de ofrecer en el teatro, las tres últimas del año cómico habrán de ser para beneficio de los pobres del hospicio, para el fondo de teatros y para los actores más beneméritos. Hace falta, de igual modo, nombrar a tres apuntadores que se auxilien en todas las funciones, y clarifica que los dramas que se presenten, ya sean originales o traducidos, se mirarán por la utilidad que proporcione al teatro su representación. Estipulaba que se pagarían 25 doblones por cualquier buena tragedia o comedia que sea bien recibida del público en sus dos primeras representaciones, y 500 reales a las pequeñas piezas para fines de fiesta. La propiedad de las obras seguiría siendo de los actores para que pudiesen imprimirlas y venderlas. Las óperas bien recibidas serían pagadas con 50 doblones y las piezas de música con 800 reales. Por último, rebaja el

precio de las entradas puesto que ya no habría baile como antes, y deroga el aumento de la tercera parte del precio de las primeras representaciones de cada función para no sufrir desventaja en la concurrencia con los otros teatros. También dejaba abierto el alquiler del teatro para algún empresario con fondos y crédito conocido, poniendo a su cargo la parte económica pero no la gubernativa “*pues un empresario rara vez o nunca puede entender la parte sublime o literaria de la Dirección de un teatro*”.⁵

Finalmente, en septiembre de este mismo año, se arrendó el coliseo de los Caños a Juan Ruiz de la Viñuela, que había sido tesorero del mismo coliseo en la temporada teatral de 1795-1796.

El 30 de enero de 1801, el prolífico y famoso dramaturgo Gaspar de Zavala y Zamora proponía en una solicitud dirigida al marqués de Astorga tomar el teatro de los Caños del Peral en arrendamiento durante cinco años, bajo la contribución de 6.000 reales por razón de alquiler y uso de los enseres de vestuario y escenario. Su pretensión era la de ofrecer la brillantez y perfección que no poseía por el momento. En febrero, Zavala continuaba sus gestiones solicitando que le fuese permitido a diversos actores firmar para dicho coliseo, pero, debido a sus infructuosas gestiones, en carta del 2 de marzo de 1801 se desentendía de la solicitud que había hecho por hallar insuperable el primer paso de su pretendida reforma y no querer presentar a la nación unos mezquinos cómicos.

Pasados unos años, el actor Isidoro Máiquez, junto con el también representante Andrés Prieto y el tenor Manuel García trataron de hacer representaciones en los Caños, que se había cerrado por la apertura del Príncipe, y consiguieron el permiso de Godoy en 1806. El 9 de agosto el cartaginés remitió un memorial al superintendente de teatros en el que exponía cómo se llevarían a cabo las funciones; entre otras solicitudes, pedía que las óperas fuesen un ramo privativo de este coliseo y que de ninguna manera pudieran representarse en los otros teatros de la corte. Al año siguiente, el antiguo empresario del coliseo de los Reales Sitios, Gregorio Bermúdez, pidió permiso al Ayuntamiento para representar en los Caños. Desde que se clausuró el coliseo que dirigía había estado trabajando en los teatros de Valladolid y de otros pueblos para recuperar los gastos⁶. El

⁵ B. N., Legado Barbieri, Ms. 13.990/10.

⁶ Para esta información, AHN, Consejos: Diversiones Públicas, Legajo 11.407, nº 2. Leonardo Romero Tobar escribe un artículo sobre las empresas teatrales en el que explica los problemas generales con los que se solían encontrar los empresarios al arrendar un teatro y cuáles era, principalmente, sus aspiraciones. (L. Romero

marqués de Perales⁷ estipuló con el empresario las condiciones por las que debía regir el coliseo⁸. En este mismo año, dicho Comisario propuso que se estableciese en los Caños, a costa del Ayuntamiento, una escuela de dieciséis niños de ambos sexos para que aprendiesen el baile teatral, pero la inminente guerra no permitió que se llegase a abrir.⁹

En 1808 el teatro de los Caños del Peral dependía del Ayuntamiento pero estaba arrendado a una compañía de ópera italiana. Alzada este mismo año la prohibición de cantar óperas en italiano no tardó en presentarse en Madrid una compañía de cantantes italianos que venían de Cataluña¹⁰, que se quedaron hasta junio de 1810 y finalmente regresaron a su país por falta de auditorio. En este mismo año se cerró por motivos de

Tobar, "Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX", *Segismundo*, 8 (1972), pp. 235-279). En el *Compendio Histórico, crítico, poético de las comedias y comediantes. Carta de Francisco Baus, empresario de la Compañía Cómica de Murcia al Empresario de las de Madrid*, Reimpreso con licencia en Córdoba, Imprenta de Don Luis de Ramos y Coria, 1817, encontramos las quejas de ambos empresarios que, al fin y a la postre, siempre acababan en lo mismo pues lo que les importaba era "la ganancia crecida, y así hacemos y decimos lo que más nos acredita", y por eso procuran "agradar a la mosquetería, sacar las actrices mejor parecidas e irritar las pasiones más nocivas", p. 7.

⁷ Había sido elegido Comisario Interino de Teatros por acuerdo del Ayuntamiento del 26 de junio de 1807. Se conserva su nombramiento en A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/73/96.

⁸ El gobierno político de los Caños estaba a cargo de los Alcaldes de Casa y Corte. La parte gubernativa correspondía a Madrid, y lo económico quedaba al arbitrio del empresario, que debería contribuir a las obras pías con las consignaciones hechas por S. M., pagar el alquiler diario del teatro y enseres; y debía dejar a disposición de Madrid durante el resto del año cómico actual cuarenta o cincuenta días no sólo el teatro sino también la compañía, pagando a ésta su diario, para ejecutar por cuenta del Ayuntamiento la función que tuviera por conveniente añadiendo la parte o partes que gustase para mayor éxito de la función. Los bailarines trabajarían en los Caños los referidos días y además de complacerse el público, se conseguiría la ventaja de que con su trabajo ganasen el caudal necesario para pagarles los sueldos comprometidos y acordados. En los días de estas funciones, el Ayuntamiento se serviría de la orquesta, cobradores y demás dependientes. El expediente, firmado en Madrid el 21 de octubre de 1807 por Ángel González Barreyro, se conserva en el A. H. N., Sección Consejos, Legajo 11.407, nº 36 y en el A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/73/95. Estos documentos contienen representaciones a S. M. exponiéndole siempre la ventaja de esta nueva diversión para el público, a pesar de las quejas y memoriales presentadas por los actores, que veían en los bailarines un perjuicio para sus intereses, y alegaban que Carlos III había expedido una Real Orden para que no se admitieran ni establecieran compañías extranjeras en los teatros de la Corte; por lo que el hecho de que hubiesen contratado a los bailarines para todo el año era una vejación para los actores.

⁹ *Prospecto para la formación de una Escuela de Bayle en Madrid bajo la dirección del Ayuntamiento*, firmada por el marqués de Perales y Ángel González Barreyro el 19 de octubre de 1807. El reglamento constaba de 16 artículos en los que exponía que esta escuela estaba pensada para ocho niños y ocho niñas de 8 a 15 años y que la duración sería de cuatro años de aprendizaje gratuito, en los que se les enseñaría lo perteneciente al baile teatral, sin omitir la mímica y gesticulación. Fijaba los horarios de invierno y de verano, y señalaba que el maestro podía excluir a los alumnos si veía que no eran aptos para el baile. Las clases se darían en una sala de los Caños, y los pupilos debían salir siempre que se les mandase en las funciones teatrales, pagados a estilo de compañía o de comparsa, aunque más adelante se les remuneraría en función de su mérito y cualidades. El señor comisionado de la policía debía fijar, por su parte, las normas que estimara convenientes. (A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/73/93 y A. H. N., Sección Consejos, Legajo 11.407, nº 36).

¹⁰ Sobre el teatro de los Caños del Peral y las óperas allí representadas véase el Apéndice tercero de las *Memorias Cronológicas* del Corregidor Armona y Murga, pp. 260-277.

ruina. Aunque no había representaciones dramáticas en él, era el sitio más solicitado para las fiestas de carnaval y se solían celebrar en su interior estos bailes de máscaras de nuevo permitidos por José I. Cuenta el historiador de este teatro, Manuel Juan Diana, que, en los intervalos del turno regular que se observaba en los bailes de máscaras, se podía bailar bolero, fandango, minué o gavota siempre que avisasen con antelación al bastonero para observar el mejor orden.¹¹

En junio de 1810, el empresario Santiago Panati escribía a Montehermoso acerca de cómo llevar a cabo de la mejor manera la administración y fomento del teatro de los Caños del Peral. Pensaba que era importante hacer un inventario de todos los enseres para aprovechar lo existente y remozarlo, y propuso la iglesia de San Felipe de Neri para guardar las decoraciones. Dos sastres debían deshacer los vestidos antiguos y rehacerlos aprovechando el paño para los vestuarios de las comparsas, etc. La composición de bailes estaría a cargo de Monsieurs Lefebre y Ronzi, y se darían una ópera y un baile al mes procurando la correspondencia con Italia para que fueran piezas nuevas. Al rey le interesaba mucho la formación de una orquesta, que se compuso principalmente con profesores de la Real Capilla. Estaba bajo la tutela de José Lidón, maestro de la Real Capilla, y el director fue Melchor Ronzi, que era mejor violín. El número de profesores quedó fijado en cuarenta y tres, y al año debían ejecutar por lo menos dos oratorios, dos óperas serias, cuatro operetas bufas y seis en un acto; cuatro veces a la semana debería haber ópera y baile, y cada año doce funciones de música y doce bailes nuevos. En los días de celebridad y de cumpleaños del Emperador, del rey y de la reina darían ópera y baile nuevos disponiendo de antemano que fuesen correspondientes a la dignidad de tan solemnes días¹².

En el mes de julio, el mismo Panati, redactó otro proyecto y así se lo comunicó al Comisario de Teatros en unas “Proposiciones para tomar la empresa del Teatro de los Caños del Peral.” Se proponía ofrecer una compañía de ópera completa, bien entendido que las tres primeras partes de ellas serán de primera fama; dos primeros bailarines y dos segundos, con un compositor obligado a hacer las partes principales en los bailes, todos

¹¹ Manuel Juan Diana, *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850, pp. 48-49.

¹² Santiago Panati, *Observaciones para fomentar el Teatro de los Caños del Peral*, 4 de junio de 1810. A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1.

franceses; una orquesta completa de los mejores instrumentos, comprendido el primer violín de bailes. Se comprometía al mejor gobierno posible del teatro y a dar una pieza de representación nueva todos los meses. Opinaba que la limpieza del interior del teatro y su decencia correría por cuenta de la empresa, y pedía que los enseres, vestuario y música se le entregasen por inventario. También suplicaba que se le concediera una iglesia de las suprimidas para pintar y almacenar, y que en Carnaval le fuera permitido organizar bailes de máscaras públicas.¹³

Con fecha de 4 de febrero de 1811 Ramón Lanzarote remitió una carta a Pablo Arribas, ministro de la Policía, en la que le hacía presente la necesidad de las diversiones públicas en los pueblos numerosos, algo ya conocido de toda persona culta por el beneficio que resultaba de ellas a la humanidad. Expresaba que, animado de estos principios y deseoso de complacer a una gran parte del público que deseaba con ansia volver a ver en el coliseo de los Caños del Peral el baile de máscaras como se había ejecutado en otra ocasión, presentaba un

“Plan demostrativo para abrir nuevamente el Coliseo de los Caños del Peral con vailes de máscaras vajo de las condiziones siguientes:

Primeramente se ha de entarimar toda la platea o patio desde la que es teatro hasta la puerta principal.

2º Todo lo que es teatro se han de figurar palcos con la misma pintura y demás, dándoles el paso de suerte que se transite todo alrededor de la casa sin necesidad de bajar y subir escaleras.

3º Todas las puertas de los palcos se han de clavar o quitar para que todos estén siempre abiertos y de esta suerte se evite qualquier desacato o desorden.

4º El teatro estará iluminado con las mismas luces que en un día de besamanos y además se le pondrán diez arañas grandes de suerte que parezca de día.

5º Todos los pasillos y demás de la casa estarán igualmente iluminados.

6º Habrá en la platea o patio dos numerosas orquestas, las que tocarán alternativamente para el vayne.

¹³ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

7º Tamvién habrá dos maestros o directores de vaile con sus vastones los que cuidarán del buen orden de baile.

8º Se pondrán dos celadores los que cuidarán de todo lo perteneciente así del vaile como de todo el alumbrado.

9º Todos los concurrentes del bayle no podrán usar de la máscara fuera del pórtico, pues este privilegio sólo servirá para entrar en el bayle y no para otra parte.

10º No se permitirá a nadie sin distinción de personas entrar a la máscara o baile con espada, sable ni otras armas.

11º Así como vaian saliendo los concurrentes del baile, el recogedor de billetes cuidará de advertir a los que salgan que se quiten las máscaras.

12º Abrá una pieza destinada para guardarropa con sus perchas y en cada una su número, el que se entregará al dueño de la ropa, y por el mismo número quando se concluya el bayle o guste de marcharse se le volverá a entregar su ropa.

13º Tamvién habrá otra igual pieza para las señoras haciendo igual operación; en estas dos piezas se destinarán dos hombres y dos mugeres con el título de guardarropas.

14º El café se cuidará de darlo a sugeto que le tenga perfectamente provisto y vien servido.

15º A la entrada y salida del teatro se fijará un cartel con el Nueve para que nadie alegue ignorancia.

16º Los días del vayne serán jueves y domingos, excepto los tres últimos días que serán seguidos si conviniere: el vayne se empezará a las ocho de la noche y se concluirá a las seis de la mañana.

Tamvién se destinarán dos quartos para necesarias, una para hombres y otro para mugeres al cuidado de un hombre y una muger en el que se pondrán dos centinelas para que no se mezclen los dos sexos.

Así mismo asistirá a la máscara un médico o cirujano por si diese la casualidad de que alguno de los concurrentes le diese algún insulto, poderle suministrar los remedios más oportunos y conducirlo a su casa si fuese necesario, para cuyo fin habrá un coche destinado.¹⁴

¹⁴ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

Arribas sí le concedió a Lanzarote el permiso de poder haber bailes de máscaras en los Caños, por lo que días después el empresario escribía a Montehermoso para obtener también su permiso.

Melchor Ronzi, primer violín de la Real Cámara y Capilla de S. M., debido a que no se había verificado el Plan de Ópera Nacional que había ideado para el teatro de la Cruz, se vio en la precisión de formar otro para los Caños del Peral, con fecha de 7 de marzo de 1811. Escribía en él que la compañía de ópera estaría formada por tres damas, dos tenores, dos bufos, y un suplemento a la primera dama; y la compañía de baile por un compositor de baile, dos primeros bailarines franceses, dos segundos, uno para los papeles jocosos y dieciséis figurines. La orquesta contaría con un total de cuarenta y tres componentes. Indicaba que con dichas compañías se podría hacer todo género de funciones debiéndose ejecutar por lo menos en el transcurso de cada año dos oratorios, dos óperas serias, cuatro bufas y seis en un acto. Explicaba Ronzi que el público de Madrid no gustaba de funciones largas por más mérito que tuvieran, por lo que aconsejaba que ninguna ópera de dos actos tuviera más de quince o dieciséis piezas de música y sólo unos pocos recitados; y la de un acto de ocho a nueve, debiéndose sujetar todos los cantantes a este arreglo sin atender a las miras particulares de cada uno, pues por esta razón solía malograrse la mayor parte de las funciones. Señalaba que habría ópera y bailes cuatro veces a la semana, advirtiendo que sin perjuicio de esta alternativa debería ser así también en todas las festividades y días señalados. El día que se ejecutase una ópera en dos actos, se daría un baile pequeño y el día en que la ópera fuera de un acto, el baile sería grande.

En celebridad de los días y cumpleaños del Emperador y de los reyes, dispuso que se dieran ópera y baile nuevos, advirtiendo de antemano que las piezas fuesen correspondientes a la dignidad de tan solemne día. Con el fin de que este establecimiento se hiciese sin que S. M. desembolsara cantidad alguna propuso Ronzi los arbitrios necesarios para poderlo verificar:

“1º Desde el mes de diciembre hasta fin de Carnaval se concederá a la Empresa bailes de Máscaras con la privativa necesaria: bien entendido que dichos bayles empezarán acabando las representaciones de los teatros nacionales para no causarles perjuicio.

2º Se concederá una tómbola en cada semana según la instrucción que se presentará luego que se verifique el proyecto.

3º Se permitirá que las mugeres puedan asistir a las galerías y lunetas conforme se acostumbra en todas partes por ser este método menos costoso y más cómodo para muchas clases de personas, previniendo que nadie podrá entrar en dichos asientos sin vestir con la decencia correspondiente a un teatro culto.

4º Se permitirá, como lo está, en todos los teatros de Europa, que la entrada sea por una sola puerta, pues de lo contrario hay muchos fraudes.

*5º Para el mejor éxito de las entradas convendrá que la superioridad pase una orden muy severa a los tres teatros para que en el de los Caños no pueda hacerse nada en Español, ni tampoco en el de la Cruz y Príncipe pueda hacerse alguna en Italiano, ni bailes, como antiguamente se tenía mandado, siendo el único medio para no perjudicarse un teatro al otro”.*¹⁵

Pedía a Montehermoso que pusiera bajo su protección el mencionado plan para conseguir que la mayor parte de las personas principales de la corte se abonasen. Continuaba escribiendo que estaba persuadido de que la penetración del marqués conocería que un establecimiento de esta clase era muy deseado y necesario en la capital, y que si no se verificaba en el curso de pocos años no habría profesores de música de alguna habilidad pues, faltándoles este auxilio, forzosamente abandonarían Madrid. Se despedía añadiendo que su mediación y protección podría alcanzar esta gracia del soberano, procurándole una completa diversión, por el indicado medio y sin desembolso alguno, y argumentaba que, alcanzando dicho privilegio, le presentaría personas acaudaladas que prestarían cantidades para verificar este plan; pero que, si le parecía mejor que estuviera bajo la dirección del gobierno o de algún magistrado, se contentaría sólo con la dirección de las óperas y orquesta bajo las condiciones que fueren del agrado de Montehermoso.¹⁶

A pesar de que se aprobó el plan propuesto por el incansable empresario boloñés y de que salió publicado en la *Gaceta de Madrid* que Don Melchor Ronzzi, primer violín de la Real Cámara y Capilla había obtenido de S. M. la gracia de poder establecer en esta corte

¹⁵ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

¹⁶ Melchor Ronzi, *Plan para establecer una Compañía de Ópera Italiana en el de teatro de los Caños del Peral*. A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

doce funciones públicas en cada mes, alternando cuatro conciertos de música vocal e instrumental, con ocho bailes¹⁷, sólo unos días después, el 24 de marzo de 1811, se entregaba otro proyecto, esta vez firmado por Santiago Panati y Antonio Tossi, y con el título de *Propuesta para el empresario del teatro de los Caños del Peral*. En este escrito ponían dicho coliseo bajo la protección de Montehermoso y pedían que se les entregará el teatro con todas las decoraciones, vestuarios y demás enseres, así de óperas como de bailes, por tasación, obligándose a restituir su valor o deterioramiento en iguales enseres. La conservación del edificio, escribía, sería por cuenta del gobierno. En dicho lugar representarían dos compañías, una de canto y otra de baile, que empezarían en el mes de septiembre y acabarían en julio, y se les concedería el proseguimiento de la empresa en adelante bajo las mismas condiciones quedando a arbitrio del empresario despedir a quien no fuese de su interés. Proponían que la compañía estuviese compuesta de siete personajes de número y una sobresaliente para la primera dama; y la de baile de cuatro parejas de bailarines y cuatro de figurantas. Pedían también que se les concedieran los bailes con máscara que en el turno de cada año se pudieran dar con privativa. Especificaban de qué miembros estaría compuesta la orquesta, siempre pensando en el mejor desempeño de la empresa, y afirmaban que habría tres o cuatro representaciones a la semana y que en el curso del año cómico darían diez óperas nuevas de los mejores autores de Italia, y doce bailes, inclusive los bailes grandes que correspondían en los tres días de gala.

Sin embargo, sabemos por la documentación conservada en los diferentes archivos, que desde principios de 1811 el coliseo de los Caños estuvo arrendado al matrimonio formado por Ramón Lanzarote y Carlota Michelet, y que en él organizaban bailes de máscaras. En el mes de mayo escribieron al Comisario de Teatros para quejarse porque los pintores y tramoyistas de la Cruz pintaban los decorados en una sala del coliseo y encendían lumbre, ambas cosas perjudiciales para los organizadores de los bailes, que tenían que limpiar y pintar ellos mismos los desperfectos provocados. El 28 de octubre de

¹⁷ “Enterado este profesor tanto de la veneración de que es merecedor el público, como de las partes que hacen más respetable esta clase de diversiones para merecer la aprobación de los concurrentes, ha elegido para los conciertos un conjunto de habilidades conocidas a cuyo fin no escaseará la más mínima circunstancia que se oponga al éxito de sus conatos; y en quanto a los bayles se darán con el mayor decoro, cuidando escrupulosamente la armonía peculiar que sostiene la Sociedad en reunión y complacencia, con cuyo motivo no será de estrañar se impida entre ninguna señora desconocida que se presente sola y no la acompañe un Caballero que acredite su conducta y procedimiento.” (*Gaceta de Madrid*, 28 de marzo de 1811).

1811, Francisco Carafa, gentilhombre de Cámara de S. M., encargado también de las funciones de Comisario de Teatros, concedió nuevamente el coliseo de los Caños a Lanzarote y su mujer para que hicieran bailes de máscaras “*con expresa condición de que sean de su cuenta todos los gastos que se originen en la conservación de los enseres y efectos de dicho teatro*”.¹⁸

En el *Diario de Madrid* del 4 de noviembre de 1811 se hizo un aviso al público poniendo en subasta el coliseo de los Caños para diversiones varias en los días en que no estuviese ocupado por máscaras, con el fin de sacar una suma mayor en beneficio a los hospitales. En un documento del Ministerio de Policía se concedía el teatro para funciones de máscaras que debían empezar el día 13 de noviembre, remitiendo a la Municipalidad para concretar el pago del alquiler. En una carta fechada el 9 de noviembre de 1811, Lanzarote y Michelet suplicaban al señor Corregidor que les fuera concedido el privilegio de alquilar ellos exclusivamente este teatro para organizar este tipo de actos y que con él pudiera vivir su dilatada familia.¹⁹

El 26 de Noviembre de 1813, Livindo Paterno Pastor de Arcadia, siciliano, solicitó arrendar el teatro de los Caños para dar al público en este lugar funciones de academia de poesía contemporánea, satisfaciendo con cada una ochocientos reales de vellón. Propuso seis representaciones y pagó por adelantado los 48.000 reales. El Ayuntamiento acordó concederle el citado permiso tres días después. Por último, en 1814, el coliseo de los Caños acogió las Cortes en su traslado de Cádiz a la capital y, finalmente, se procedió a su demolición por Real Orden de 7 de enero de 1817, que duró hasta el 1 de abril de 1818.

8.1.2. Coliseos de la Cruz y del Príncipe

La Cruz y el Príncipe²⁰, teatros de declamación, pertenecían a la villa de Madrid y eran administrados por dos regidores comisarios presididos por el Corregidor de la

¹⁸ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

¹⁹ Para calentar el teatro estos días el empresario puso una chimenea francesa sin previa autorización, pero el Corregidor les ofreció una estufa de su propio uso para colocarla en el coliseo y así proporcionar bienestar al público. El 2 de enero de 1812 se había condenado el uso de la primera chimenea a causa del peligro que suponía, pues el edificio estaba expuesto a consumirse en poco tiempo si se prendía fuego. Así, escribía un expediente el arquitecto de la Municipalidad, Silvestre Pérez, en el que aconsejaba al Comisario de Teatros que se pusieran estufas de leña y no de carbón para evitar así el tufo y el daño a los espectadores, prohibiendo de igual modo el uso de braseros.

²⁰ Sobre ambos coliseos, véanse los estudios de R. Sepúlveda, *El corral de la Pacheca*; José del Campo, *Del Corral del Príncipe al Teatro Español*, prólogo de Victorino Tamayo, Madrid, Ayuntamiento, 1932; AA.

capital²¹. La Junta era la que formaba las compañías, las pagaba y administraba sirviéndose del contador, secretario, escribano, revisor, y otros ayudantes. Por muchas referencias y escritos de época se tiene hoy en día una mala imagen de cómo eran por entonces ambos coliseos que, después de sus cincuenta años de existencia, “*estaban en tales condiciones que el público se solía poner su ropa más vieja para asistir a ellos.*”²² Un ejemplo es el que describe Augusto Martínez Olmedilla en su obra *Memorias de un afrancesado* donde el protagonista iba al teatro vistiendo “*lo más deslucido y astroso de mi guardarropa*” debido a los “*churretes oleosos*” de la lucerna que iluminaba malamente el teatro²³. O el de Alcalá Galiano, en *Recuerdos de un anciano*, donde evocaba que

“*El espacioso patio del teatro de la Cruz, cuando estaba lleno, causaba a la vista y al oído un efecto por demás desagradable, viéndose en él lo llamado con propiedad oleadas, porque imitaba la gente empujándose el movimiento del mar, y aún podía mirarse como remedo de sus bramidos la gritería, que era consecuencia del atropellarse y estrujarse los concurrentes, en un lugar así de diversión como de tormento. Los pocos asientos que había entre el patio y las tablas, así como los más numerosos del teatro del Príncipe, eran estrechos, duros, con forros de mala badana, casi siempre con desgarrones y nunca limpia. Alumbraban los teatros una*

VV., *El teatro de Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro de arte*; Thomas Middleton, “El urbanismo madrileño y la fundación del Corral de la Cruz”, en AA. VV., *V Festival del Teatro clásico español* (Almagro, 11-24 de septiembre e 1982), Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp. 135-167; J. J. Allen, “El corral del Príncipe (1583-1744) en la época de Calderón”, en AA. VV., *V Festival de Teatro Clásico Español*, pp. 171-195 y “El corral de la Cruz. Hacia la reconstrucción del primer corral de comedias de Madrid”, en José María Ruano de la Haza, (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 21-34 y Philip Brian Thomason, *The Coliseo de la Cruz: Madrid's First Enclosed Municipal Playhouse (1737-1859)*, Ann Arbor, Michigan, 1989 (Tesis doctoral, Universidad de Kentucky) y “El coliseo de la Cruz: Illustrations from the Archivo Municipal de Madrid”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX (1993), pp. 237-247.

²¹ Hasta diciembre de 1803 detentó el cargo de Corregidor y Juez Protector de los Teatros Don Juan de Morales y Guzmán, sucesor de Armona. Le siguió en el puesto Josef Urbina, mariscal de campo, hasta el año siguiente. Su continuador fue Josef Marquina y Galindo, desde octubre de 1804 hasta diciembre de 1807, momento en que le sucedió Pedro de Mora y Lomas durante dos años. El primer Corregidor nombrado por José I fue Dámaso de la Torre, junto a los regidores que formarían la nueva Municipalidad instalada del 1 de septiembre de 1809 hasta el 26 de septiembre de 1811. En este momento le sustituyó Manuel García de la Prada, también nombrado por el intruso, que estuvo en su puesto hasta el 9 de agosto de 1812, momento en que se disolvió por salir la corte de Madrid. Magín Ferrer fue el último Corregidor nombrado por Bonaparte.

²² J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, p. 44.

²³ A. Martínez Olmedilla, *Memorias de un afrancesado*, Madrid, Librería de Pueyo, 1908, p. 44.

*araña que ya en 1806 era de quinqués, y en los días de iluminación, además, velas puestas en candeleros que, formando brazos, salían de los palcos”.*²⁴

Pérez Galdós, en su genial novela *La corte de Carlos IV*, también ponía en boca de su protagonista, una descripción, no muy halagüeña, del estado interior de los teatros:

*“Mirando el teatro desde arriba, parecía el más triste recinto que puede suponerse. Las macilentas luces de aceite que encendía un mozo saltando de banco en banco, apenas le iluminaban a medias y, tan débilmente, que ni con anteojos se descubrían bien las descoloridas figuras del ahumado techo. [...] Era de ver la operación de encender la lámpara central que, una vez consumada tan delicada maniobra, subía lentamente por máquina entre las exclamaciones de la gente de arriba. [...] Abajo también había compartimiento y consistía en una fuerte viga llamada degolladero, que separaba las lunetas del patio propiamente dicho. Los palcos o aposentos eran unos cuchitriles estrechos y oscuros, donde se acomodaban como podían las personas de pro; y como era costumbre que las damas colgasen en los antepechos sus chales y abrigos, el conjunto de las galerías tenía un aspecto tal, que parecía decoración hecha ex profeso para representar las calles de Postas o de Mesón de Paños”.*²⁵

Pero no todos los comentarios que encontramos eran negativos. El historiador Lovett recoge el comentario de un viajero llamado Rehfues que pasó por España, y al opinar sobre los teatros reconocía en el del Príncipe y en el de la Cruz un estilo y arquitectura excelentes, limpieza, y el ofrecimiento de una comodidad que no se hallaba en los teatros del resto de Europa.²⁶

El año de 1799, como hemos visto momento clave en el mundo teatral madrileño porque los teatros pasaron a depender de la recién creada Junta de Reforma, en el teatro de la Cruz representaba la compañía de Luis Navarro y en el Príncipe la de Francisco Ramos.

²⁴ A. Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, p. 40.

²⁵ B. Pérez Galdós, *La corte de Carlos IV*, pp. 22-23.

²⁶ Rehfues, *L'Espagne en 1808*, París, Estrasburgo, 1811, p. 227. (Cito por G. H. Lovett, *La Guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*, I, p. 77).

En ambos, los actores se negaron a firmar los contratos que les presentó la Junta, pues no querían representar las obras que ésta eligiese, ni que les asignaran los papeles que debía representar; no obstante hubieron de resignarse a trabajar ya que no podían luchar contra el gobierno²⁷. Pronto empezaron los problemas y las disensiones por parte del público y dentro de la propia Junta por no ver las supuestas mejoras de la reforma. No tardaron en consumirse todos los fondos y se vio de cerca cerrar los teatros, quedándose así los hospitales sin la ayuda percibida hasta entonces. El gobierno, cansado de dar dinero a los teatros sin obtener beneficio alguno, por Real Orden del 24 de enero de 1802 mandó cesar la Junta de Reforma. Los teatros no se devolvieron al Ayuntamiento y se los entregaron al empresario y músico Melchor Ronzi²⁸, pero pronto se descubrió su engaño y pretensión, ya que sólo quiso sacarle partido de la situación; en agosto le llegó la quiebra y el consiguiente cierre de los Caños. Los actores entraron en revuelo contra él pues no habían cobrado ninguna de las representaciones, al igual que no percibió su sueldo ningún trabajador de los teatros²⁹. El gobierno tomó cartas en el asunto y nombró Subdelegado de Teatros al ministro del Consejo, Miguel de Mendinueta, que comenzó a revisar todos los papeles del archivo que se encontraban en la buhardilla del Príncipe, pero el incendio del coliseo el 11

²⁷ Los cómicos Antonio Prieto, Rafael Pérez y Dionisio Solís, comisionados de las compañías de los coliseos de la Cruz y el Príncipe, enviaron un recurso a la Junta para que tuviesen libertad de formar por sí las compañías y elegir las piezas, repartiéndose entre ellos el producto. La Junta contestó este papel diciendo que semejante proposición no podía menos de parecerle *“repugnante, absurda y opuesta diametralmente al justísimo objeto que se ha propuesto el gobierno en la necesaria reforma de los Teatros.”* Alegaban que mientras los cómicos estuvieron en posesión de elegir, no se habían visto en la escena sino monstruos y delirios que, por ignorancia o necesidad componían no conforme a las leyes de la buena poesía sino al capricho de los actores, *“cuyas miras por lo común jamás han sido las de la regularidad y el decoro, sino las de atraer el vulgo que aplaude las monstruosidades.”* Asimismo se defendían diciendo que nunca hasta entonces (con la Junta) se habían visto diariamente tan hermosas y tan propias decoraciones, nunca más decentes muebles para el servicio de la escena, nunca los vestidos con tanta propiedad y lucimiento, nunca un alumbrado tan vistoso. Y la orquesta, que antes había sido mezquina y escasa de instrumentos, se vio aumentada especialmente con los de viento, de que siempre había carecido. A esto se añadía que en los dos años de la dirección de la Junta se habían representado más de cuarenta piezas nuevas entre originales y traducidas. (A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/360/29).

²⁸ El expediente relativo a la concesión de la empresa de los tres teatros de Madrid a favor de Ronzi se conserva en el A. H. N., Legajo 11.407, nº 32, y en el A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/464/15, que incluye también los inventarios de lo que se le hizo entrega.

²⁹ Los actores y actrices de los Caños dirigieron un oficio a Ronzi con fecha del 13 de agosto de 1802, diciéndole que se consideraban libres de compromiso con él puesto que no les pagaba sus sueldos y que, por lo tanto, no querían trabajar más. (Legado Barbieri, B. N., Ms. 14057/3). A pesar de su quiebra, Ronzi no se rendía tan fácilmente y el 30 de junio de 1810, elevó una *“Exposición: Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental, dedicado al Rei Nuestro Señor D. Josef Napoleón 1^o”*. Estuvo más de cinco lustros en tareas del teatro español, con peor o mejor fortuna. Su plan que, además del conservatorio, pretendía crear una gran orquesta con dos conciertos mensuales, y una sala de conciertos, no cuajó.

de julio del mismo año, acabó con este proyecto. En este momento se destituyó a Ronzi, al que en un documento conservado en el Archivo de la Villa se acusa de haber reducido a cenizas el coliseo, sumergido en la miseria a todas las familias de los cómicos y haber dejado al público sin diversión³⁰. Los propios actores tomaron las riendas de los teatros y el 23 de agosto se formó una comisión encargada de organizar dos compañías y administrar los espectáculos. Estuvo formada por el apuntador del Príncipe, Dionisio Solís, y los actores Antonio Pinto y Rafael Pérez. En noviembre de 1806 volvió a la villa de Madrid la dirección y administración de los teatros, gracias al Reglamento de 1807.

Tras el incendio, el teatro del Príncipe se levantó en el mismo lugar con los planos del arquitecto Juan de Villanueva, después de que el marqués de Hermsilla, procurador síndico general, dirigiera al Ayuntamiento de la capital una solicitud haciendo ver la necesidad de reparar o edificar de nueva planta el coliseo. El Consejo Municipal del 11 de junio de 1805 aprobó los costes y las ampliaciones propuestas por Villanueva en el escenario y los vestuarios³¹, y el 25 de agosto del año siguiente, día de la reina, se reabrió el teatro del Príncipe con una función digna de objeto. De nuevo se pensó en la necesidad de su ampliación, por lo que en 1813 se expropió un terreno de una casa en la calle del Prado.³²

Tanto la Cruz como el Príncipe representaban en sus escenarios tragedias y comedias acompañadas de las tan apreciadas piezas breves. Pero desde 1810, por motivo de haber cerrado el teatro de los Caños y para satisfacer de algún modo el deseo popular, las compañías españolas formaron todos los años una sección de ópera y solían repetir traducidas algunas de las que había dado la última compañía italiana, como *Los gitanos en la feria*, *Las bodas de Laureta*, *La molinera*, *Las aldeanas cantoras*, *El sordo fingido*, etc.

El teatro de la Cruz, al no estar subvencionado por el gobierno intruso, buscaba de cualquier manera la forma de sostenerse. Además de ofrecer comedias de magia y un teatro más popular con el que atraer al pueblo³³, organizó en 1810 una subasta diaria. Los actores

³⁰ A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/466/8.

³¹ Escribe Mesonero Romanos en su *Manual de Madrid* que Villanueva sacó el partido posible del escaso terreno e hizo un teatro decente aunque pequeño, dándole un soportal y cinco entradas en una fachadita muy sencilla, y conservando para la escena un local proporcionado.

³² A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/454/42.

³³ Irónicamente escribía un periodista al respecto de la cartelera del coliseo de la Cruz: "*Hasta ahora no había hablado de este teatro porque, según sus carteles, me parecía más bien dedicarse a los progresos de nuestra santa religión que a los del arte dramático. Con efecto, el Católico Rei Recaredo, el Diluvio Universal, la*

del Príncipe consideraron este hecho como una prostitución indigna que envilecía la misión artística de los cómicos, por lo que remitieron un escrito al marqués de Montehermoso para que suprimiera dicha tómbola, pues el prostituir el teatro sería *“frustrar las miras liberales de su soberano bienhechor.”* El ministro de Policía, Pablo Arribas, también escribió a Montehermoso el 25 de agosto de 1810 para defender los intereses de la Cruz: *“Yo no extraño que usted mire por los intereses del Teatro que está a su cargo, pero tampoco Ud. extrañará que yo mire por los del público y por los medios de fixar la opinión que me interesa más que todos los actores del mundo.”*³⁴ Finalmente, el Comisario de Teatros dirigió en agosto e 1810 una carta a José I sobre el fraude que constituía la rifa:

“Habiendo pedido a S. M. se sirva mandar recoger el permiso que concedió poco tiempo hace al teatro de la Cruz para que pudiesen rifarse varias alajas a favor de sus actores, como en efecto se ha hecho 4 ó 5 veces consecutivas, V. M. me ha mandado que escriba al ministro de la Policía para que cese desde luego este escandaloso privilegio; pero como por la contestación que me ha hecho veo que el ministro, valiéndose de una razón demasiada especiosa intenta sostenerlo, me ha parecido de mi obligación representar por escrito a V. M. a fin de que consten las razones en que se fundan las justas quejas que he dado de palabra. [...] Habiéndoseme propuesto este medio el año pasado en medio de la mayor indigencia y quando se le obligaba a trabajar por fuerza, no quise consentirle por indecoroso y por abusivo. Si en el día le hubiera yo creído más digno que entonces, se hubiera tal vez evitado la supresión del teatro italiano, pues que por igual concesión me hicieron la propuesta de restablecerle con dos buenas compañías de ópera y bayle a mi arbitrio y sin otra dotación. De mantenerse el teatro de la Cruz en la porción en que está, resultaría quedar enteramente frustrado el objeto que V. M. se ha propuesto y yo deseo alcanzar, que es el establecimiento y mejora del teatro español, pues que a pesar de los sacrificios que hace V. M. por fomentar el del Príncipe, y de la firmeza que emplea para mantener reunidos en él a los mejores

Conquista de Jerusalén, San Isidro Labrador, Carlos V sobre Túnez, y otrs muchos títulos [...] daban a entender que éste era un teatro de catecúmenos o de cristianos nuevos.” (Gaceta de Madrid, 30 de mayo de 1811, p. 600).

³⁴ A. G. P. Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1

actores, todos ellos se irían sin que se les pudiese oponer razón alguna a repartir las enormes ganancias que deben producir las rifas, y volveríamos a perder el poco bien que ha podido hacerse hasta ahora en este ramo.

Dexo aparte las razones que podrán hacer valer contra este género de estafas, y por qué hasta ahora se han prohibido con tanto rigor; dexo aparte el escándalo y peligro de estas reuniones dentro de un teatro situado en medio de una capital, pero permita V. M que responda a la en que el ministro de la Policía parece apoyarse ¿puede decirse que esto sea un modo de dirigir, mejorar y fixar la opinión?”

Exigía, además, haciendo referencia sin duda al papel de Arribas, que ninguna otra autoridad se mezclara ni perturbase la suya, ya que la única misión de la policía en los teatros es la de conservar el orden público:

“Y que si quiere mantener para el honesto recreo del público una rifa que hasta el más grosero populacho gradúa de estafa, inmoral e infame, vaya a executarse en medio de un campo o de la plaza mayor, y a favor de los hospitales, y no dentro de un teatro y a favor de actores que sino fuesen tan soeces estarían en el del Príncipe, como sucederá en breve con el único que en la Cruz tiene algún mérito”.³⁵

Durante la temporada 1810-1811, el teatro de la Cruz estuvo dirigido por la actriz y empresaria Manuela Carmona. Por Real Orden del 20 de octubre se le entregó el teatro y creó una nueva compañía con los actores que habían quedado fuera, para comenzar a representar en la temporada de invierno, que comenzó el 1 de noviembre de 1809. Se conservan los documentos por los que el Comisario Regidor de la villa de Madrid, Diego Barreda Betencourt, hace entrega del teatro de la Cruz con todos sus enseres y el inventario a Carmona³⁶. En uno de ellos, firmado por Pablo Arribas, da licencia a esta actriz para que

³⁵ A. G. P. Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

³⁶ El señor Faustino del Rincón, Caballero Capitular de la Municipalidad, fue el encargado de realizar el inventario de los enseres de la Cruz en 1811 al comienzo de la nueva temporada. Se lo entregó a Carmona con

forme una compañía con los cómicos que no han sido admitidos en el Príncipe. También le concede la patente para representar, bajo su responsabilidad, todo género de diversiones teatrales.

En febrero de 1811 la actriz Josefa Virg quiso erigirse en empresaria de este coliseo y así se lo comunicó a Montehermoso en un memorial que extractamos a continuación:

“Josefa Virg, actriz del teatro del Príncipe durante 20 años expone poseer los conocimientos necesarios para saber agradar al público con las funciones y suplica que se le conceda el teatro de la Cruz con su Autoría y Dirección desde el día primero de Quaresma próxima en que debe dar fin el año cómico para que en él forme una compañía española bajo las condiciones y artículos siguientes y la aprobación del Excmo. Sr. Comisario General de Teatros:

1º Que ha de ejercer todas las facultades y atribuciones debidas a un Autor o Director en quanto al Gobierno y repartición de papeles, ponerlos en escena y demás el Sr. Francisco Baca, también cómico antiguo del mismo teatro y de conocido mérito que obtiene en el día el cargo de tesorero y administración de la enfermería de Actores, cuyos cargos y otros que le tienen confiados la compañía los desempeña con fidelidad a satisfacción de dichas compañías. Firma este recurso para que los Actores no se desdeñen de estar sujetos a una muger en su ejercicio.

2º La Autora o directora asociada de Francisco Baca formará la compañía atendiendo con preferencia la colocación de los actores que al tiempo de la reunión el en Teatro del Príncipe quedaron fuera de él.

3º La Autora o Directora, mirando por los intereses comunes de los actores y deseando que éstos se satisfagan de los productos que rindan las entradas y de la inversión de caudales, se reunirá con dicho Francisco Baca y los principales actores de la Compañía para formar la lista de las funciones de verso y cantado que deben presentarse durante el año cómico.

4º Todos los actores y actrices reunidos en Junta General nombrarán una particular de entre sus individuos para que se asocien con la directora y dicho

un nuevo contrato, el arriendo de este coliseo hasta 1812 con un alquiler de 1.000 reales al mes, a no ser que fueran suspendidas las representaciones por orden del gobierno, ante lo cual se le haría una rebaja.

Baca, e intervengan en el gasto de los caudales de la Compañía sacando a pública subasta el alumbrado, coche y demás que quieran dar por arriendo, y lo rematarán en el mejor postor.

5º La Directora tendrá por las obligaciones a que es responsable los mismos 20 reales de partido que disfruta en el día la autora de dicho teatro Manuela Carmona, y tendrá juntamente con Francisco Baca la obligación, in solidum, de adelantarles en la temporada de verano 12 o 14 mil reales sin que pase de esta suma para reparar las urgencias de dicha temporada, reintegrándose de ello desde 1º de octubre que principiará la temporada de invierno.

6º El Coliseo de la Cruz se entregará libre de toda carga y pensión, según la tiene hoy la Carmona, a fin de que la compañía de allí que es tan inferior a la del Príncipe en el mérito de sus actores, pueda imitar algo en el decoro teatral.

7º Con este objeto y teniendo el público para lo que contribuye un conocido derecho a que se le sirva bien decorado y vestido el teatro, se dispone que, jamás, por deudas particulares que contraigan los actores se les puede retener ni deducir suma alguna del sueldo o parte diaria que perciben por quanto esta cantidad está destinada para su preciso alimento y decencia con que deben presentarse en el teatro, y que sólo hagan pago de sus deudas con el 3ª parte a lo más de las que acrezcan con las entradas en la compañía deducidas las pérdidas anteriores.

8º La distribución de papeles de comedias, óperas, operetas, tonadillas y sainetes será del cargo de la Directora y de Francisco Baca, o de los galanes o personas que la Directora deputare para ello.

9º Habrá siempre las funciones que correspondan de dotación del público: es decir, una comedia y tonadilla, y si se pone una opereta o tonadilla y sainete.

10º Los racionistas, tramoyistas, comparsas y demás operarios del teatro serán recibidos y despedidos quando se juzgare oportuno por solo la Directora y Baca sin intervención de la Junta.

*11º Cumplirán con las obligaciones de las obras pías y de enfermería y culto de la Virgen”.*³⁷

³⁷ A. G. P. Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1.

Se le debió dar una respuesta negativa, pues al día siguiente se presentó el mismo proyecto, con leves cambios, pero firmado exclusivamente por Francisco Baca, que después de exponer sus méritos añadía: *“Por estas causas y atendiendo a las discordias escandalosas y frecuentes que reinan en el mencionado coliseo, efecto sin duda de estar su gobierno en manos de una muger cuyo despotismo oprime a los artistas y a las artes, cuya prosperidad es consecuencia de su libertad misma suplica se le conceda el coliseo de la Cruz.”* Parece ser que tampoco obtuvo una contestación positiva.

A través de una carta fechada el 13 de marzo de 1811 Gregorio Bermúdez solicitó que se le diese el coliseo de la Cruz con todos sus utensilios y enseres por empresa y a su dirección bajo el siguiente plan: formaría su compañía con los actores beneméritos que tuviera a bien reunir o adquirir de fuerza ajustándolos a sueldo fijo, pagados diariamente según se contratase en las obligaciones que firmaría cada individuo de por sí. Pondría la orquesta con igual arreglo contratando a uno por uno, sus obligaciones y sueldos. Colocaría a los dependientes de su mayor confianza en todos los ramos, pudiendo despedir o recibir así para la mejor servidumbre del público como por el manejo de sus propios intereses. Daría al público trescientas funciones completas cada año, desde la Resurrección hasta fin de Cuaresma y, conociendo lo bien inclinado que estaba el real ánimo de S. M. a las urgencias de la humanidad, se obligaba a contribuir para los Niños Expósitos con la cantidad de mil reales cada mes.

En agosto de 1812 remitió otra carta Gregorio Bermúdez, ya como empresario de la Cruz, al Ayuntamiento, en la que reprochaba que el director del Príncipe había obtenido del gobierno pasado un permiso para elaborar una lista de comedias y óperas de las de mayor opinión, con perjuicio para la Cruz y el público. Afirmaba que este teatro había tenido que ejecutar comedias desagradables debido a la tiránica privación que hizo el otro coliseo. Bermúdez se quejaba, además, de haber comprado a precio excesivo un surtido de comedias nuevas para ofrecer novedad, pero que algunas de ellas habían disgustado y traído perjuicios, *“por tanto, y por hallarse ya ambos teatros con igualdad bajo la propiedad y protección de los señores que forman el Ilustre Ayuntamiento pide que se le concedan hasta hacer nuevo reglamento tres comedias de su caudal que habían sido extraídas para el Príncipe: las funciones de acreditado mérito El sí de las niñas, La Misantropía y El dómene Lucas.”* En este mismo año pretendió revocar la orden por la que se le mandaba

cerrar el teatro, porque se iban a quedar desacomodadas más de cuarenta familias, ya que el nuevo Comisario de los teatros de Madrid, marqués de Casa-Calvo, le había ordenado suspender las representaciones por el cese del contrato. El 23 de septiembre los actores de este coliseo reconocieron como empresario de la compañía a Bermúdez y éste presentó un nuevo plan al Ayuntamiento de Madrid:

“Por el qual juzgo será el público bien recibido y no se verán los actores reducidos a la indigencia en que se hallan quando les falta para la subsistencia y decencia del Teatros:

1º El empresario escogerá a los actores, a los que pagará un sueldo fijo, pagado diariamente según se contrate en las obligaciones.

2º Pondrá la orquesta con igual arreglo.

3º Colocará los dependientes de su mayor confianza, siendo árbitro para despedir o recibir.

4º Dará función diaria excepto los sabidos días de Quaresma; algún otro día que necesite para ensayar alguna función de mucho aparato, y el veraneo, que será desde primero de junio hasta el 4 de octubre, en el que dará función tres días por semana.

5º Será de su cargo entenderse con los tres comisarios de teatro, para el contrato de la Casa-Teatro, contando para esto con el noble patrocinio de los señores Capitulares.

6º Se hará cargo de todos los enseres pertenecientes a la Casa-Teatro y escenario, como son decoraciones, guardarropía, archivos y de más utensilios por medio de un inventario judicial.

7º Teniendo en consideración que se emprenden en los teatros muchos gastos que en corto tiempo no se pueden recaudar, se le concederá la empresa por tres años seguidos lo menos, concluyendo en fin de Cuaresma; pues atendiendo a esta misma causa se le concedía S. M. en los Reales Sitios por seis años.

*8º En lo perteneciente a los jubilados, recaudará los intereses en los mismos términos de método y distribución que ha seguido hasta aquí la compañía”.*³⁸

Por una carta del siguiente Comisario de teatros, Pedro de Uriarte, fechada el 8 de febrero de 1813, conocemos que este plan se presentó al Ayuntamiento Constitucional y que éste se dignó aprobarla, pero como ocurrió la vuelta del rey intruso de Valencia no se le dio al empresario el correspondiente documento que certificaba la renovación de la contrata con la compañía cómica³⁹. Bermúdez también había suplicado en abril de 1813 al Corregidor de Madrid que se le concediera una prórroga para el pago del alquiler pues,

*“Por hallarse el suplicante tan agravado en sus intereses por sostener con pérdidas considerables diariamente las diversiones públicas, y habérsele seguido el perjuicio notable de cerrarle su teatro por cuarenta días precisamente en el tiempo oportuno de Navidades y de las lluvias, que era cuando esperaba algún resarcimiento; y con el mismo motivo no haber un año completo que ejerce su empresa [...] suplica atentamente a U. S. le alivie en el comprometimiento en que hoy se halla, que le piden el importe de la patente del venidero año para que le sea concedida una moratoria para arreglar sus urgencias y cumplir como les es característico con las órdenes del Gobernador”.*⁴⁰

Por su parte, el 20 de enero de 1814, el Ayuntamiento de Madrid pidió un informe al director de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, Don Antonio Aguado, para que midiese el total del teatro del Príncipe para calcular así el alquiler que debía pagar anualmente la compañía cómica, y que finalmente se fijó en 49.012 reales, que correspondían al cinco por ciento de su valor. Por una comunicación de los representantes del Príncipe fechada el 17 de febrero de 1814 sabemos que la comisión de este coliseo se negó a pagar dicho alquiler:

³⁸ A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/454/31.

³⁹ Bermúdez todavía pedía en una carta del 18 de enero de 1814 esta aprobación para que los cómicos cumplieren lo que tenían contratado.

⁴⁰ A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/263/4.

*“Sin que hayan hecho abono alguno, el uno durante la permanencia del gobierno intruso, y el otro desde que se sucedió su yugo hasta la presente, se desentende de todo pago ya porque en el uno fueron obligados a deleitar al pueblo, sostenerse por sí y atender a los jubilados que perecían, y ya por no haberles echo indicación alguna y carecer de todos los medios”.*⁴¹

Los comisionados del Príncipe, deseosos de efectuar una conciliación necesaria con relación a los fondos públicos de Madrid, y en consideración a las desdichas que los cómicos habían sufrido en aquella estación de dolor y miseria, establecieron que las mejoras que había recibido el edificio en los años anteriores quedarían en beneficio de él, como retribución o descuento de lo no percibido en los alquileres de aquellos años. Los cómicos, además, recordaron al Ayuntamiento Constitucional de Madrid que

*“El miedo de ellos, miedo que era común con quantos incluía en su recinto este noble y desdichado pueblo, y la opresión francesa, les pusieron en la necesidad dolorosa de trabajar sin utilidad y contra su deseo sin otro fin que el de sustentar a sus familias y, con ellas, a una multitud numerosa que, destituida de socorro, no tenía otros medios de subsistir que la caridad pública. [...] Que con respecto a la época en que evaquaron esta capital han contribuido los referidos cómicos con más de nueve mil reales para sustento del Ejército de la patria. Que ansiosos como los demás ciudadanos que aman la libertad y felicidad de su nación, de que se abriesen con prontitud las Cortes, y teniendo a fortuna concurrir al logro de tan universal deseo, ofrecieron y dieron las maderas que cubren el pavimento del salón en que celebra sus sesiones el augusto Congreso: oferta y don que ascienden a más de doce mil reales, añadiéndose a esto más de quarenta mil empleados en el teatro, en obras de comodidad pública, y que redundan en beneficio de la finca”.*⁴²

Con estos motivos quisieron indemnizar los cómicos los atrasos que les reclamaba el Ayuntamiento de Madrid. Ante la respuesta de la Regencia a esta carta en la que

⁴¹ A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/454/33.

⁴² A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/454/33.

mostraba su insatisfacción y advertía que iba a poner en pública subasta el arrendamiento y los enseres del Príncipe, los actores, en un comunicado en que se quejaban de esta injusticia e infracción, suplicaban que, si los progresos del arte interesaban en cierto modo a la ilustración y gloria públicas, tuviera a bien celebrar con los dichos actores el contrato de arrendamiento del teatro en los términos que considerase más oportunos para la seguridad del cobro. El asunto no acabó aquí. La Regencia derogó, como antiguamente, que se representase en los días de Cuaresma, con excepción de los oratorios sacros. También les prohibió la entrada al coliseo por estar haciendo inventario y, para que no pudiesen entrar a ensayar, se les quitó la llave.

Máiquez escribió diversas cartas solicitando sus derechos y aplazando el pago del alquiler. Los comisarios y el alcalde rechazaron sus propuestas y criticaron el orgullo, la arbitrariedad y la insubordinación con que habían procedido los actores. Por ello, exigieron la más “*terminante y acertada determinación para evitar el desprecio de los cómicos.*” Esta medida fue el cierre del Príncipe desde el día 22 de febrero, que era martes de Carnaval. En el diario del día 27 del mismo mes y en las esquinas más públicas se insertó, por orden del primer alcalde conde de Moctezuma, la noticia siguiente:

*“El Ilustrísimo Ayuntamiento de esta capital ha tenido justas causas para disponer que no se haga uso por ahora del Coliseo del Príncipe para representaciones teatrales hasta que se ventilen los asuntos que han motivado esta resolución”.*⁴³

8.2. Compañías y actores

8.2.1. Estudio de las compañías

Tratamos en este apartado exclusivamente de las compañías que actuaron durante la Guerra de la Independencia, debido a que el estudio de los mismas entre los años 1800 y 1808 ya ha sido realizado por otros investigadores, principalmente por Emilio Cotarelo en su libro sobre el actor cartaginés⁴⁴. Las corporaciones de actores estaban dirigidas por un

⁴³ A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/454/33.

⁴⁴ En los apéndices finales recoge las listas de compañías que actuaron en los coliseos madrileños los años previos a la contienda. Las originales se encuentran en A. M. M., Sección Secretaría, legajo 3/476/10. Sobre Rita Luna, la cómica más famosa de estos años, véase el estudio de N. Díaz de Escobar, *Rita Luna. Apuntes*

“autor” que solía ser el primer galán, el cual ganaba 14.000 reales además de su partido si se representaba, y las integraban unas treinta personas incluyendo a otros trabajadores: músicos, tramoyistas, apuntadores⁴⁵, agentes, etc. El autor, al que hoy calificaríamos de director de escena, se encargaba de la buena marcha de la compañía, de la elección de las obras, los ensayos⁴⁶ y de organizar todo lo necesario para los montajes. Las compañías tenían una estructura jerárquica según el tipo de papel que representarían. Se componía de primera y segunda dama para el género serio, una sobresaliente o sustituta de la primera, dos terceras que eran primeras en lo jocoso y en el canto, dos cuartas y algunas más para los puestos secundarios; galanes primero, segundo y tercero, un sobresaliente del primero, dos graciosos, dos barbas, un vejete para los papeles ridículos, varios galanes de ínfima categoría, tres apuntadores, un compositor de música y un guardarropa⁴⁷. Pero estas

biográficos de la eminente actriz malagueña, Málaga, Zambrana Hermanos, 1900. Para otros autores remito a Norman D. Shergold y J. E. Varey, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Book, 1985 (Fuentes para la historia del teatro en España; 2) e Ignacio J. de Miguel Gallo, “El actor y las compañías de comedias en el panorama teatral español del siglo XVIII”, en María Luisa Lobato (et al), *Mito y personaje*, III y IV Jornadas de Teatro de la Universidad de Burgos, Burgos, Ayuntamiento, 1995, pp. 209-219. Para conocer los datos biográficos de los representantes más famosos de estos años, véase J. E. Varey, “Sobre un posible diccionario biográfico de actores españoles”, en C. Casado Lobato (et al), *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, pp. 641-644.

⁴⁵ El apuntador era indispensable en las actuaciones, y es que, el hecho de variar tan a menudo, casi a diario, de representación, obligaba a los actores a un cambio constante de papel, y no estaban preparados para ello. Clavijo y Fajardo los consideraba papagayos en *El Pensador*, III, p. 9. Similares opiniones tenía otro de los críticos del teatro, Montiano, que opinaba que rara vez se podía encontrar un actor que poseyera las prendas de la naturaleza unidas a las del arte. (A. Montiano y Luyando, *Discurso II sobre las tragedias españolas*, pp. 58-59).

⁴⁶ Aunque era el autor el que se debían hacer cargo de los ensayos, generalmente era el apuntador el que se encargaba de ellos. Un anónimo, en una carta que envió al Corregidor Armona para mejora de los teatros nos refiere cómo eran en su época los ensayos de las representaciones y el abandono en que se encuentran: “*Al segundo, y las más veces último ensayo, asisten algunos más individuos, pero nunca todos. El uno canta, el otro baila, el otro fuma, el otro lee, el otro duerme, el otro se hace llevar allí el desayuno sin el menor escrúpulo. Llama el apuntador al que le corresponde hablar, dice éste sus versos y vuelve a su distracción primera, imitándole sus compañeros. Con esta continuada greguería da fin esta ceremonia de ensayo, interrumpida repetidas veces por cualquier fútil accidente; y con tan sólidos preparativos presentan esta obra en el teatro.*” Señalaba el mismo crítico que, a diferencia de los países de Europa donde se ensayaba con cuidado durante meses, en España todo se reducía a una vez en las piezas ya representadas y dos o tres cuando eran absolutamente nuevas. (Apéndice séptimo: “Discurso crítico sobre el estado de nuestra escena cómica con algunas reflexiones sobre el medio más fácil de mejorarla. Dirígele su autor al M. I. S. Don Josef Antonio de Armona, Corregidor de Madrid y Juez Protector de sus teatros”, en J. A. de Armona y Murga, *Memorias Cronológicas*, p. 297. Atribuye J. Herrera Navarro este escrito a Gaspar de Zavala y Zamora).

⁴⁷ En octubre de 1803 se publicó una carta en la prensa en la que exponía la división en cuatro clases de actores que existía en el teatro de la Cruz: los de invierno, que son los que se han propuesto representar sólo en la temporada de invierno y disfrutar de sueldo todo el año cumpliéndolo con tanta exactitud que, aunque vean que en las demás estaciones se halla la compañía en apuro por tener enfermo a alguno de los actores, no consienten que se les toque su privilegio. Los de verano son los que estando escriturados para hacer un papel, representan en la estación de verano otro distinto e incluso principal sin reparar en si pueden desempeñarlo para suplir la falta de los de invierno. En tercer lugar, los cómicos de Cuaresma son los que acostumbran a

denominaciones cambiaron a finales del siglo XVIII por lo que ahora nos encontrábamos la división de primer actor y primera actriz, actor de carácter anciano y de carácter jocosos, nomenclatura que no estuvo exenta de críticas.⁴⁸

En 1807, el marqués de Perales, como encargado interino de la dirección y gobierno de los Teatros de la Corte, acudió a S. M. exponiéndole la necesidad de que se extinguiera la Junta Económica de Cómicos, que se componía de doce individuos, y solicitaba que, verificada su supresión y con el fin de evitar males debido a que los cómicos eran todos de diferente parecer, nombrasen las compañías un encargado que las representara y cuidase de sus intereses. Salió elegido como apoderado el actor Antonio Pinto⁴⁹, que en el mes de abril de 1808 escribió varios comunicados en nombre de las compañías cómicas de Madrid. En el primero tomaba sobre sí, para quitar el peso al Ayuntamiento, el cumplimiento de la contrata con los profesores de baile Lefebre y Lebrunier. Pedía a cambio que cediera el uso libre de los Caños con todos sus enseres, excepto la música y vestuario, y que no exigiera alquiler ni interés alguno. Decía que la escuela de baile seguiría bajo la protección del Ayuntamiento, pero que las compañías podrían servirse de sus alumnos. Estos bailarines, además, tendría las mismas obligaciones que los actores. Acababa aceptando que Madrid se quedase con el café del teatro para atender con su producto los repasos que necesitase el coliseo. En una carta posterior pedía al Ayuntamiento que se admitiera a la actriz Concepción Lledó como de cantado, ya que hasta hora sólo estaba en el Príncipe María López; igualmente, afirmaba que eran estrictamente necesarios María Maqueda y su marido Julián Muñoz porque en el Príncipe no había ningún hombre de cantado en la cuerda de tenor. Solicitaba que no se exigiera venir a actores de las provincias excepto los que fuesen

representar en este santo tiempo, que son por lo regular de historia sagrada y se eligen entre los que son más a propósito para estas representaciones. Se reparten lo que sacan en esta temporada que no es poco. Y por último, los actores de todo tiempo. (*Diario de Madrid*, 23 de octubre de 1803, pp. 1126-1127).

⁴⁸ Se quejaba en el *Diario de Madrid* un anónimo llamado “El gaditano” de la adulteración del idioma español por los propios españoles que lo llenaban todo de giros extranjeros. Ya no tenemos cómicos o comediantas, decía, sino actores y actrices; ya no representan, sino que “sirven en el teatro.” En lugar de autor tenemos director en escena; la palabra “damas” que unía a lo fino y delicado del sexo, discreción y ligereza, ahora se ha sustituido por actrices de carácter serio; los graciosos son caracteres jocosos, el galán es actor de carácter serio, el barba de carácter anciano, del vejete no ha quedado rastro y el tramoyista es maquinista. A los apuntadores, dice, por seguir con la analogía francesa se les debería haber llamado sopladores. (*Diario de Madrid*, 20 y 21 de mayo de 1803, pp. 561-562 y 565-566).

⁴⁹ Este actor ya había desempeñado el cargo con anterioridad. Encontramos en el A. M. M. una carta de 1804 firmada por el duque de Híjar, Hermano Mayor de la Junta de Hospitales, en la que trata de las malas artes de los cómicos. En especial se refiere a Antonio Pinto, que quiso hacer uso de unos poderes que ya no tenía: se había propuesto en calidad de apoderado en la Cruz y se atribuía autoridades que no poseía; además, le acusaba de maltratar a cobradores y vendedores que querían obedecer las órdenes del gobierno.

indispensables por las molestias que causaban en las compañías que dejaban y por el pago de los viajes⁵⁰. Pedía también igualar a las compañías en número y que se pagase a los cómicos lo que se les debía pues todos estaban padeciendo.

La primera temporada teatral que estudiamos comenzó el 17 de abril de 1808 (día de Pascua de Resurrección) con la reorganización de las compañías de actores. En el periódico del día anterior, donde salían publicadas las listas de representantes que trabajarían en el año cómico 1808-1809, encontramos un artículo en primera página, donde se cuentan los avatares, las desavenencias y las dificultades que tuvo el Ayuntamiento para su formación:

“El Ayuntamiento de esta leal, imperial y coronada Villa llamó el día 8 de este mes a las Compañías Cómicas para firmar sus respectivas contratas. En medio de los gravísimos y pesados encargos que tiene dicho Ayuntamiento con motivo de la entrada de las Tropas en la Corte, tuvo la paciencia de estar formado desde las quatro de la tarde hasta las doce y media de la noche, oyendo a los Actores y Actrices sus pretensiones, sus quejas, y aun las propuestas que creen hacer con derecho los que llegan a tener un mérito, o bien real y verdadero, o bien de opinión aunque no sea general, queriendo dictar leyes a la misma autoridad a quien deben obedecer.

Se les instruyó del objeto y fines a que eran llamados al Ayuntamiento, y de que sin embargo de haber de celar acerca de la recaudación y distribución de los caudales, quedarían todos a la libre disposición de las Compañías para recaudarlos y distribuirlos por la persona o personas que eligiere. Pero pasando a la firma se dio principio por las Señoras Actrices de la Compañía del Teatro del Príncipe, y la señora Antonia Prado dixo que no firmaba si antes no lo hacía Isidoro Mayquez su marido. La Señora Concepción Velasco dixo que de ningún modo le acomodaba firmar, por convenirla irse a Sevilla, donde tenía ajustado su

⁵⁰ Encontramos en los archivos documentos con quejas de actores y actrices embargados de Cádiz que ponían pegas a los reclamaciones que de ellos se hacía en la corte, como los memoriales de María Puig, Manuela Morales y Juan Pau. Desde Cartagena, Antonio Far escribía que se había vuelto a su ciudad debido a las irregularidades de la corte en el mes de mayo y vista su imposibilidad de sobrevivir en una posada hasta que se solucionara. Por su parte, la empresaria del teatro de Sevilla exponía a las autoridades que sin la actriz Concepción Velasco, a la que habían mandado embargar, tendría que cerrar la empresa. (A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/255/5).

partido. La señora Concepción Lledot tampoco quiso firmar diciendo que no la acomodaba. Llegó Isidoro Mayquez, y a título o pretexto de que estaba en peligro de perderse por las continuas desazones con algunos de sus compañeros, que si no tienen un mérito sobresaliente no se les puede negar que tienen alguno, dixo que no podía trabajar, no separando, a lo menos, a tres principales actores de la Compañía del Príncipe, que citó. Por obligar a Mayquez a que firmase condescendió el Ayuntamiento en apartar de dicha Compañía a uno de los Actores, haciéndole, se puede decir, el agravio de pasarle a la otra Compañía en que nunca ha trabajado, por no dar a Mayquez pretexto para que dexase de firmar. No fue esto bastante para obligarle, sino que al paso que el Ayuntamiento vencía dificultades, las aumentaba él, y a proporción que el Ayuntamiento era condescendiente, él se creía cada vez con más derecho para aumentar pretensiones que acabaron de descubrir sus ideas, y recordaron a la autoridad que el sufrir más era abatirse demasiado y caer en el desprecio; y por tanto se le despidió sin que hubiese firmado. Andrés Prieto no quiso tampoco firmar sin embargo de que se le propuso el partido de primer Barba, y su resistencia era natural no habiendo firmado Mayquez. Por lo que hace a la Compañía de la Cruz, la Señora María García no quiso firmar, sin dar motivo ni queja que la obligase a tal resolución, y por lo mismo se atribuyó a que habría resuelto retirarse del Teatro.

No quedó duda al Ayuntamiento de la inteligencia con que han procedido, si no todos, los más de los Actores y Actrices que no han firmado; y aunque le es muy sensible que el público no disfrute de toda la diversión que la concurrencia de dichos Actores podría proporcionar, ha formado las Compañías Cómicas con todos los mejores Actores y Actrices de que ha tenido noticia, y la Compañía de Bayle que tanto ha gustado al público. Además proporcionará las otras diversiones que le dictarán el más acendrado zelo y lealtad para con su amado y augusto Soberano el Señor don Fernando el Séptimo, a quien Madrid y toda la Nación Española han visto subir al trono con el Júbilo y alegría de que son capaces los corazones de

todos sus fidelísimos vasallos, que tanto y tan justamente le aman, y que ven en S. M. el remedio de sus infinitos e insoportables males [...]"⁵¹

COMPAÑÍA DEL PRÍNCIPE

SEÑORAS ACTRICES

Manuela Carmona
Josefa Luna
Gertrudis Torre
María Menéndez, canta, nueva de Valencia
Micaela Mondragón, canta
Francisca Valdivia, canta. Nueva
María del Rosario García
María Maqueda: supernumeraria, sobresaliente
María López, 1ª de música

SEÑORES ACTORES

Antonio González
Josef Infantes
Bernardo Avecilla
Agustín Roldán
Francisco Ronda
Vicente Malle, nuevo
Manuel Fernández, canta
Pedro Ferrer
Eugenio Pérez
Antonio Far, sobresaliente
Juan Pau, 1º de música, nuevo de Cádiz

DE CARÁCTER ANCIANO

Rafael Pérez
Tomás López,
sobresaliente de las dos compañías
Juan Antonio Campos

DE CARÁCTER JOCOSO

Pedro de Cubas
Francisco López, con obligación de
hacer vejetes en ambas Compañías.
Eugenio Cristiani, con obligación de
suplir en los dos Teatros.

APUNTADORES

Josef Maqueda
Josef López
Josef Peralta
Antonio Pérez

COMPOSITOR DE MÚSICA

D. Josef Francesconi

MAESTRO DE MÚSICA

D. Bernardo Acero

TRAMOYISTA

Francisco Baus

AGENTE

Ramón Lanzarote

⁵¹ *Diario de Madrid*, 16 de abril de 1808, pp. 467-468. Para conocer las listas de las compañías cómicas de 1800 a 1808, véase el Apéndice III de E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, pp. 538-553.

COMPAÑÍA DE LA CRUZ

SEÑORAS ACTRICES

María Coleta Paz
María de los Dolores Pinto
Josefa Virg
Isabel Gamborino, canta
Manuela Morales, canta
Juana Palomero, canta
María Cabo, canta

María Vargas Macoca
María Palma. Supernumeraria
Josefa Ramos. Sobresaliente
Carlota Michelet, 1ª de música
Gregorio Reyna, 1º de música

DE CARÁCTER ANCIANO

Antonio Soto
Francisco Baca,
Sobresaliente de las dos compañías
Juan Antonio Campos

DE CARÁCTER JOCOSO

Mariano Querol
Josef de Oros
Josef Hugalde

APUNTADORES

Dionisio Solís
Blas María Flores

SEÑORES ACTORES

Juan Carretero
Antonio Ortigas
Josef Díez
Santiago Casanova
Justo Mas, canta
Vicente Sánchez Camas, canta
Antonio Roldán, con obligación de
suplir al tercero.
Gregorio Alverá, canta
N. Ortiz
Josef Cortés
Antonio Ponce, sobresaliente.
Francisco Farelo
Ignacio Hernández

COMPOSITOR

D. Blas Laserna

MAESTRO DE MÚSICA

D. Manuel Quijano

TRAMOYISTA

Manuel López

GUARDARROPA

D. Antonio Menéndez

AGENTE

Josef Barbieri

COMPAÑÍA DE BAYLE QUE TRABAJARÁ EN LOS TEATROS

Francisco Lefebre, maestro de bayle
Fernanda Lebrunier

Sandalio Luengo
Joaquín González

Alejo Lebrunier
Josefa Lebrunier
Andrés Potret
Paula Luengo
Joaquina López
Teresa Baus
Victoriana López

D. Francisco Valledor, primer violín
de bayles
Ayudante del Maestro Lefebre, Josef
Barbieri, con obligación de ser Agente
de quanto se ofrezca respectivo a
bayles, como igualmente salir en ellos
cuando sea necesario.

Nota: Las dos Compañías Cómicas y la de Bailarines, trabajarán en los Teatros de la Cruz y Príncipe, y en el de los Caños del Peral, cuando les parezca.

Pocos días después de la formación, el 22 de mayo de 1808, comunicaba Antonio Pinto al marqués de Perales que: *“No habiendo venido los cómicos de las provincias por las razones que han expuesto a V. S. se han visto las compañías en precisión de admitir los que expresa la adjunta nota, y espero que V. S. se dignará comunicar sus órdenes a la contaduría para el abono de los partidos que se les ha señalado.”* No está entre los documentos esta nota de la que habla el apoderado, pero la podemos conocer en parte por la contestación que escribió a la misma el secretario del Ayuntamiento, Ángel González Barreyro, ocho días después: *“En cuanto a la pretensión de Concepción Lledot no ha lugar, la María Maqueda firme si la acomodase, pero de ninguna forma Julián Muñoz su marido. En quanto a la admisión de Juan Mata, Joaquín Suárez y Luis Fabiani, respecto a ser precisas sus partes, proponga el apoderado Antonio Pinto otros que las ocupen con más aceptación, y tenga presente al efecto a Francisco Vallester si fuese a propósito”*.⁵²

Así pues, las compañías se reformaron al empezar las funciones y hubo algunas incorporaciones nuevas como la de Concepción Lledot en el puesto de 2ª de cantado en el Príncipe, y la de Teresa Maseras como supernumeraria en la Cruz. Dionisio Solís salió el 1 de octubre para alistarse en el ejército, y Blas María Flores se convirtió en primer apunte, entrando como suplentes Francisco Farelo e Ignacio Hernández. Por su parte, los actores Pedro Cubas, Mariano Querol y Manuel León solicitaron licencia para ausentarse y salir a trabajar en las provincias por no querer colaborar en los teatros mientras permaneciera el

⁵² A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/255/5.

gobierno francés en la capital⁵³. Las obligaciones que contrajeron los actores en la Casa Consistorial para esta temporada, tras una reunión que mantuvieron con el marqués de Perales, fueron las de trabajar todos los días del año excepto en la temporada de descanso de verano, hacer una lista de las funciones el día 20 de cada mes, la posesión de un voto activo para poder reconvenir a los galanes o quejarse a la comisión, el impedimento de salir de la capital sin la licencia del Ayuntamiento y la imposibilidad de faltar a los ensayos a no ser por una enfermedad reconocida por el facultativo.⁵⁴

En la primavera de 1809, ya asentado y en parte admitido José I, se llegó a cierto clima de paz. El rey comenzó a mejorar las condiciones de la villa y quiso también mantener y mejorar las diversiones. Se nombró al actor jubilado Antonio Pinto encargado económico, a Isidoro Máiquez director y primer actor, y se hizo una nueva compañía⁵⁵ eligiendo a los mejores, con una subvención mensual a parte de gratificaciones y gastos. Las damas principales fueron Antonia Prado y María García; las graciosas Gertrudis Torre y Josefa Virg; las de cantado Carlota Michelet y Concepción Lledot, y en papeles secundarios Rosario García, María Cabo, Josefa Ramos y María Maqueda. Los galanes elegidos para la nueva compañía fueron Isidoro Máiquez, Antonio González y Antonio Ponce como primeros; y Antonio Ortigas y Bernardo Avecilla, segundos. Los de cantado quedaron fijados en Cristiani, Julián Muñoz, Justo Mas y Sánchez Camas. Como barbas se eligieron a Rafael Pérez, Joaquín Caprara y Tomás López, y en el papel de graciosos a Mariano Querol y Josef Oros. Los apuntadores continuaron siendo José Maqueda y Antonio Pérez, y como tramoyista se eligió a Francisco Baus.

⁵³ Las listas definitivas, corregidas y firmadas por el Corregidor, se conservan en el A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/454/6.

⁵⁴ La enfermedad o indisposición era una excusa muy frecuentemente utilizada por los actores para faltar a los ensayos e incluso a las actuaciones. Por este motivo, además de la obligación de justificar las faltas por un papel firmado por un médico, en 1806 había redactado un decreto el marqués de Fuerte Híjar, Juez Privativo de los Teatros del Reino y Director de los mismos en 1808, por el que pedía que los actores debían tener obras ensayadas para los casos en que algún actor principal se indispusiera. De esta forma se evitaría el descontento del público y la pérdida de dinero. En junio de este mismo año, según leemos en las Actas de la Comisión de Teatros de 1806, se trató un tema muy parecido. La comisión obligaba a los actores y actrices de cantado por medio del agente del Príncipe, Josef Barbieri, a asistir sin excusa a la mesa de cantado, a las siete de la mañana en verano, y a las ocho en invierno, para prevenir incidentes como los que estaban ocurriendo: que no se pudo cantar la tonadilla por hallarse indispuesta la actriz y no tener nada preparado las demás. Por este motivo, el agente, a partir de ahora, debía encargarse de vigilar y preguntar al maestro de música, y de comprobar que cada una de las actrices de música tuviese preparada una tonadilla de precaución para un caso urgente.

⁵⁵ Ya años antes, en 1763, el periodista y crítico de teatros F. M. Nipho, había sugerido la idea de que se uniesen ambas compañías para, con los medios de ambas, servir mejor las representaciones. (*Diario Estrangero*, 26 de abril. Cito por la edición de M. D. Royo Latorre, *Escritos sobre teatro*, p. 85).

El 15 de mayo ya estaba formada la compañía pero hasta el día 26 no comenzó a representar y se alteró la duración del año cómico, que no concluyó hasta el 30 de mayo de 1810. El teatro de la Cruz se cerró definitivamente hasta que Manuela Carmona se erigió en empresaria y directora. Reunió bajo su mando a Coleta Paz, Teresa Maseras, Francisca Mondragón y las actrices de cantado María López, Isabel Gamborino y María Cascante. Los actores que entraron a formar parte de la compañía fueron Juan Arriaga, José Infantes y Agustín Roldán como galanes; Pedro Cubas y Francisco López, de graciosos; Antonio Soto y Francisco Vaca en el papel de barbas; y por último los actores de segunda Juan Antonio Campos, García Hugalde y Antonio Martínez.

Durante la temporada teatral de 1809 se trabajó toda la Cuaresma, hecho que no había ocurrido antes en España, exceptuando los días de Semana Santa. Sin interrupción comenzó el año cómico siguiente, 1810-1811, con el único cambio de que Carlota Michelet y Rafael Pérez pasaron al coliseo de la Cruz. Esta temporada trajo como novedad el cierre de los Caños del Peral en julio de 1810, y los cómicos italianos regresaron a su país, ofreciendo su última representación, *Los gitanos en la feria*, el 30 de julio. La costumbre de empezar en verano no pudo realizarse al año siguiente, 1811. La nueva compañía del Príncipe no se completó el 1 de junio y hasta septiembre no se incorporaron algunos de los principales, como Rosario García, que se convirtió en sobresaliente, y Loreto García. A causa de este incidente se cambió de nuevo la duración del año teatral fijándolo hasta la siguiente Pascua, 29 de marzo de 1812, por lo que fue una temporada breve. Antonia Prado se jubiló, Antonio González⁵⁶ se fue a la Cruz y Josef Oros marchó a provincias. Se conserva además un memorial de este actor pidiendo su retirada del teatro debido al detrimento de su salud, ya que le faltaba la vista y la memoria para ejercer bien su trabajo. Varios actores abandonaron la compañía del Príncipe movidos por diferentes causas: Concepción Lledot en agosto, Josefa Virg en noviembre y Cayetano Ruiz en diciembre.

Los días 24 y 25 de marzo de 1812 los periódicos anunciaron quiénes serían los integrantes de las nuevas compañías para la temporada de 1812-1813:

⁵⁶ Es curiosa la documentación que encontramos sobre este actor, ya que en un escrito firmado por todos los actores del Príncipe el 20 de junio de 1810 manifiestan que no quieren que trabaje con ellos por andar difamando e insultando a su director, aunque solicitan que se le dé libertad para que pueda trabajar en otros teatros del reino. Sin embargo, encontramos un memorial de Máiquez con fecha de 23 de febrero de 1811 en el que propone a González la parte de segundo galán en las funciones en que él haga de primero, y la de sobresaliente en sus enfermedades o ausencias, debiendo además de estas obligaciones hacer en cada mes seis representaciones. (A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1).

COMPAÑÍA DEL PRÍNCIPE

ACTRICES

María García
Rosario García
Gertrudis Torres
María Maqueda
María Cabo
Antera Baus
María Vargas
Loreto García
Concepción Lledó
Antonia Torres (nueva)
Antonia Romero (nueva)
Justo Mas
Manuel Fernández
Gregorio Alverá
Luis Fabiani
Mariano Casanova
Joaquín Lledót
Josef Liarte

APUNTADORES

Dionisio Solís

COMPAÑÍA DE LA CRUZ

ACTRICES

Manuela Carmona
Teresa Maseras
Josefa Virg
Rosa Celicourt (nueva)
María Concha

ACTORES

Isidoro Máiquez
Antonio Ponce
Josef Infantes
Joaquín Caprara
Bernardo AVECILLA
Eugenio Cristiani
Joaquín Suárez
Santiago Casanova
Josef Acuña (nuevo)
Eusebio Fernández
Tomás López
Juan Máiquez
Antonio Pérez
Josef López
Josef Maqueda

TRAMOYISTA

Francisco Baus

AGENTE

Josef Barbieri

DE CANTADO

Carlota Michelet
María Cascante

ACTORES

Antonio González

Francisca Belmonte
Josefa Ordóñez (nueva)
Ramona León
Josefa Galindo
María Garcieta
Manuel Martín (nuevo)
Josef García Hugalde
Francisco López
Vicente Malli
Andrés López
Manuel Rivera
Juan de Mata
Luis Ortigas (nuevo)

DE CANTADO

Julián Muñoz

Rafael Pérez
Josef de Oros
Francisco Ronda
Juan Antonio Campos
Pedro Paz
Cayetano Ruiz

APUNTADORES

Blas María Flores
Eugenio Vidal
Francisco Farelo

PINTORES Y MAQUINISTAS

D. Anselmo Alfonso
D. Joaquín Llop

Ambas compañías cambiaron varias veces a lo largo de la temporada. La del Príncipe se mantuvo como aparece en esta noticia de la prensa desde el 29 de marzo de 1812, con la subvención de 20.000 reales, hasta el 10 de agosto del mismo año, día en que se fueron los franceses. Se reorganizó nuevamente el 1 de octubre con los actores que no se habían marchado a Francia (María García o Rosario García⁵⁷) o a las provincias (Joaquín Caprara, Eusebio Fernández, Josef Infantes, que fueron a La Coruña, o Manuel Fernández a Cartagena). Esta compañía, bastante reducida ahora se mantuvo hasta el 30 de noviembre de 1812. El 14 de diciembre se compuso otra vez, bajo la asignación de José I, hasta marzo de 1813. La compañía de la Cruz tuvo mayor duración, de marzo a diciembre. En enero de 1813 se restableció con su nuevo director, Gregorio Bermúdez. Carmona, Cristiani y Julián Muñoz marcharon a Cádiz, la bolera Belmonte a la Coruña⁵⁸ y la sustituyó Antonia Carrera. Vicente Camas fue contratado por el Príncipe. Como boleros entraron nuevos Josef y

⁵⁷ Junto a Loreto García, estas actrices de igual apellido eran conocidas como las *Tres Gracias*, “*porque eran tan hermosas como hábiles en su cometido.*” Eugenio Sarrablo Aguarales, *La vida en Madrid durante la ocupación francesa, de 1808 a 1813*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, CSIC, 1964, p. 224.

⁵⁸ En esta ciudad se formó una compañía con los actores emigrados de Madrid: Caprara, Infantes, Juan Máiquez, Antonio González, Martín, Mata y Francisca Belmonte.

Andrés Guerra, en sustitución de Sandalio Luengo, que sólo duró unos meses en la compañía, ya que no se incorporó a las representaciones hasta agosto. Con respecto a los tramoyistas, sabemos que fueron algo problemáticos en los años de la contienda y que el marqués de Perales avisaba que se habían cambiado en las listas para evitar los desórdenes experimentados en estos años, ya que solían ser parientes de los primeros galanes y “*resulta desconfianza en el resto de las Compañías y puede haber mala bersación en los caudales*”.⁵⁹

Las representaciones de esta temporada llegaron hasta el día antes de la Pascua de Resurrección, 18 de abril de 1813, aunque la compañía del Príncipe sólo pudo representar hasta el 1 de abril, pues fue censurado y cinco de sus actores principales encarcelados, por la representación de un sainete prohibido. La última temporada de la que nos concierne hablar en este trabajo abarca desde el día de Pascua de 1813 hasta el de 1814, que fue 10 de abril, y las compañías apenas sufrieron modificaciones.

En cuanto al sueldo que ganaban los actores sabemos que en la vida activa cada actor tenía señalado su partido según el grado que ocuparan en el escalafón y, si las entradas doblaban, los actores cobraban dos veces lo asignado, y así sucesivamente. Además, el 20 de diciembre de cada año hacía la contaduría una liquidación formal de los productos y gastos ocurridos hasta ese día, y lo mismo se ejecutaba en la Semana Santa. En los Apéndices de Cotarelo en su estudio sobre el actor Isidoro Máiquez podemos conocer con exactitud cuánto ganaba cada actor y cada empleado del teatro⁶⁰. Las primeras damas y galanes podían llegar a cobrar 40 reales por función, y esta cantidad iba disminuyendo según el grado de cada representante; los de cantado y los graciosos entre 25 y 30 reales, los supernumerarios y los sobresalientes unos 24 por representación, los de baile ganaban menos. El primero de los apuntadores y el tramoyista cobraban 18 reales, y el compositor de música 20. Después, se pasó a pagar a los actores un sueldo fijo.

En 1811 salió una orden de José I para que todo artista sacase su patente con el fin de poder ejercer su oficio en los teatros. La misma orden exponía que el Tesoro Público no estaba obligado a pagar las representaciones que se daban gratis por orden de los señores

⁵⁹ A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/454/6.

⁶⁰ E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, pp. 554-563. En el *Diario de Madrid* del viernes 27 de agosto de 1802 se señalaba el sueldo que ganaba cada actor con sus respectivas obligaciones. Lo reproduce Manuel Osorio y Bernard en “Misterios de bastidores en 1802”, *Papeles viejos e Investigaciones literarias*, Madrid, Imprenta y Litografía de Julián Palacios, 1890, pp. 63-73.

corregidores, ya que ese dinero estaba destinado a otras atenciones más importantes del Estado, por lo que debían ser pagadas con fondos de la Municipalidad. Máiquez, como director de la compañía del Príncipe, propuso una compensación: que se restaran los 2.000 reales que costaba la patente al importe de las seis funciones gratuitas que habían ofrecido y que no les habían sido abonadas, pero le fue denegado.⁶¹

Se conservan innumerables cartas de actores al marqués de Montehermoso en las que demandaban el favor del rey. Muchas de ellas indican la grave situación económica en que vivían. Para beneficio de los actores se hacían rifas, bailes de Carnaval, se abrió un café en los Caños, se quitaron las cargas de beneficencia y se regularon los precios de las entradas. Al Comisario también se dirigieron los cómicos de la capital para que les entregara algunas cantidades pertenecientes al fondo eventual, que se había creado en 1800, y que querían aplicarlo a su propio hospital y enfermería. La viuda del tesorero de dicho fondo, Martín Fernando de San Martín, y Luis Carbonero, secretario interventor, se opusieron a esta entrega solicitando que serviría para pagar los sueldos que ambos tenían devengados por sus respectivos empleos. El juez previno que se pagaran estos sueldos y que sobre el dinero restante se consultara al Ministerio de Interior. Los cómicos apelaron esta sentencia a los Alcaldes de Casa y Corte y finalmente se remitió el expediente a Montehermoso, como encargado de la parte económica de los teatros. Los actores, por su parte, dieron todos los poderes a José Maqueda para que a su nombre practicase cuantas diligencias se requirieran al percibo y cobro de los intereses perteneciesen a los otorgantes y sus individuos por cualquier título, causa o razón.⁶²

En 1812, debido a las míseras ganancias que obtenían de su trabajo, se le comunicó al rey la situación de los cómicos. José I trató de subsanar el problema a través de dos disposiciones que quedaron reflejadas en dos cartas, una dirigida al señor Administrador General de Rentas en que se le pedía que, por la indigencia en que se hallaban los actores, no les cobrase la contribución del 15 por 100 del inquilinato. La otra estaba dirigida a Don Juan Bautista Guitar, y firmada en Palacio el 23 de mayo de 1812:

⁶¹ Se pueden leer las cartas fechadas en febrero de 1811 del Corregidor Dámaso de la Torre al marqués de Montehermoso para reconvenir a las compañías por no haber pagado todavía la patente necesaria para actuar. (A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2).

⁶² A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 76; y Registro de expedientes de la 2ª división del Ministerio del Interior, f. 97 v.

*“Enterado S. M. por informe mío de la miseria y pobreza en que se hallan los artistas y actores del Teatro Nacional del Príncipe, [...] ya por falta de concurrencia del público, ya porque en las providencias judiciales de la retención de la tercera parte de sus gozes a favor de sus acreedores, se les comprende en la parte que les corresponde en la pensión mensual de 20.000 reales que la beneficencia del Rey tiene concedida de dicho teatro, me ha mandado S. M. no permita se les descuente por ningún motivo ni causa a los actores del Príncipe lo que les pertenece de aquella pensión, la qual está destinada para su preciso alimento y decencia en el teatro: en su consecuencia he pasado la orden correspondiente al tesorero del expresado teatro para su cumplimiento, y lo comunico a Ud. para su inteligencia y gobierno”.*⁶³

Gracias a las críticas que se hacían en la prensa, principalmente en el Apéndice de la *Gaceta*, y a las biografías que se han escrito sobre actores de esta época, conocemos un poco de las artes interpretativas y de las aptitudes de los cómicos que más destacaron a lo largo de los primeros años del siglo XIX. De Lorenza Correa se escribía que era uno de los talentos más sobresalientes en la música que había producido el suelo de España y que su voz poseía todas las dotes musicales. De Josefa Virg se imprimían continuos elogios. Decían que poseía firmeza y soltura, que estaba dotada de mucha inteligencia y que el pueblo la aplaudía como se merecía. Es más, aseguraban los periodistas que con su presencia contribuía al buen éxito de la comedia. También era muy alabada Gertrudis Torres, de la que se escribía que la naturaleza la había formado para el teatro y para carácter jocoso, y que había dado buena prueba de inteligencia. De Concepción Lledot destacaban su aplicación y esmero, incluso señalaban que, muchas veces, su juventud había allanado dificultades en la representación. En cuanto a Rosario García, siempre fueron justos en sus elogios por la decencia y sensibilidad con que representaba sus papeles, especialmente quedó en la memoria de todos su papel de Doña Inés en el estreno de *El sí de las niñas*. En 1810 escribían en la prensa que continuaba haciendo grandes progresos en el arte del teatro.

En cuanto a los actores, decían de Joaquín Caprara que, aunque tenía inteligencia, necesitaba un grado más de calor. A Oros y a Ortigas se les calificó por su esmero y

⁶³ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 91/16.

cuidado para contentar, y se destacaba de ambos que eran laboriosos y seguían bien la idea del autor. Parecidos eran los elogios a Antonio González, que había dado muestra de talento y estudios. Antonio Ponce interesaba y enternece. Del papel que representó en *La Mojigata* expresaba el periodista que su actuación fue perfecta, aunque a veces se precipitaba, y concluía “*pero más vale peras por ardor que por frialdad.*” De Cristiani se escribía que conseguía el verdadero retrato de los personajes que representaba. Era un actor cómico que hacía reír, aunque a veces, como en la representación de *La dama duende*, cargaba demasiado. En cuanto a Bernardo Avecilla, lo alababan en 1810 porque trabajaba con acierto y soltura e iba adquiriendo posesión del teatro.

El prolífico escritor y periodista José Mor de Fuentes había escrito sus primeras opiniones dramáticas en tres artículos publicados en el *Semanario de Zaragoza* los días 11, 15 y 18 de febrero de 1799 con el título de “Carta de Don J. M. de F. sobre el estado actual de nuestro teatro”. Algunas de sus críticas son de especial interés, como las dedicadas a los actores: éstos no saben vestirse, “*no vienen embebidos del papel que han de representar*”, creen que “*para revestirse del carácter del Soberano basta con hablar muy pausado y bronco; que para expresar el Cielo y sus influencias no hay más que mirar a lo alto; para representar el furor, dar terribles gritos; para demostrar el menosprecio, ponerse de sesgo o desviarse algún tanto; para denotar el sentimiento, levantar la mano a los ojos [...]*”.⁶⁴

Estas afirmaciones se correspondían con los intentos de crear un modo nuevo de actuación, basado en la naturalidad, que en España se estaba imponiendo por obra de Isidoro Máiquez. En el periódico *El Patriota*, dirigido y escrito también por Mor de Fuentes, encontramos otro interesante testimonio de época sobre los actores:

“El teatro se halla en lastimoso abandono; los actores carecen de estímulo. La Virg merece recomendación y su hija podrá aprovechar, pues ofrece ya habilidad y talento. Lo mismo digo de la Baus; Máiquez posee el teatro. Ponce necesita reprimirse mucho y progresar para ser un buen galán; Pérez (Rafael) sería gran papel con más estudio y conocimiento del hombre, y, en fin, concluyo con nuestro apreciable Oros. En el día le vemos ejecutar dos papeles contrapuestos en carácter y ambos relativos a una sola persona e igualmente

⁶⁴ *Semanario de Zaragoza*, 11 de febrero de 1799.

arduos. El rey Pepe no era lo mismo para nosotros quando estuvo en Pamplona el año 8, que quando arengó a la Villa de Madrid en San Antonio de la Florida, y Oros desempeña entrambos casos con el aire que corresponde a cada uno".⁶⁵

Por Leandro Fernández de Moratín, en sus *Comentarios a La comedia Nueva* también obtenemos algunos datos con respecto a los cómicos, en los que alaba las cualidades de los más importantes:

“Si quiere expresar en música los afectos celosos de un héroe, los ímpetus más feroces de la venganza, observe cómo los finge Isidoro Máiquez en los personajes de Otelo, de Orosmán y Orestes. Si intenta dar a su composición el tono, la gracia, la viveza cómica que pertenece a las acciones humanas y populares, la excelente actriz Gertrudis Torre sabrá indicársela. Mariano Querol puede enseñarle la expresión maliciosa de un rústico, la sencilla grosería de sus amores, su mal disimulado temor, las impertinencias de la vejez, su áspera condición, su debilidad, sus vicios ridículos".⁶⁶

Rodríguez Solís, en su *Guía artística del teatro*, también señalaba algunas particulares dotes de los cómicos más notables: Andrea Luna, hermana de la famosa Rita, era querida y aplaudida por el público, y fue elogiada por la crítica. Agustina Torre, actriz de mérito indiscutible, fue la primera dama de Máiquez. Antonia Prado fue una de las mejores actrices de su época, sobre todo en la mímica. Se retiró de la escena en 1812 y volvió en 1817. Antonio Guzmán fue un actor cómico de infinita gracia y extremada naturalidad, poseía una grandísima conciencia y extremada cultura, y llegó a ser profesor del conservatorio. Por último habla de Joaquín Caprara, nacido en Bolonia en 1770, que al licenciarse de militar entró de actor de por medio, uno de los de última categoría, y Máiquez se lo llevó a los Caños en 1802. Comenta que su semblante era expresivo, y

⁶⁵ *El Patriota*, 28 de julio de 1813, p. 182.

⁶⁶ J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, p. 177.

actuaba con una acción natural y digno continente, por lo que llegó a ser muy aplaudido como barba.⁶⁷

Por último, recordamos que el investigador José Subirá estudió de forma sistemática lo relativo a la vida social, religiosa, económica y artística de aquella corporación de cómicos fundada en 1631 bajo la advocación de Nuestra Señora de la Novena. A pesar de los contratiempos de gran magnitud que sufrió a lo largo de los años se conserva su riquísima documentación y hoy se custodia, gran parte de ella, en el Archivo del Teatro de Almagro. Analiza Subirá la profesión cómica de estos años y afirma que los albores del siglo XIX crearon la más desoladora situación para la actividad profesional de los representantes españoles y que

*“Durante la Guerra de la Independencia sufrieron los actores madrileños las privaciones más mortificantes en su deseo de cumplir escrupulosamente lo que las circunstancias exigían. Bien mirado, aquello era una carga de justicia, y por añadidura, la conveniencia aconsejaba el sacrificio de pagar a otros, para conservar ileso e incólume el derecho a ser pagado por otros si llegase el día de alcanzar ese beneficio en aras de la reciprocidad”.*⁶⁸

Cuenta el estudioso que desde 1807 a 1812 la deuda que alcanzó la Cofradía de la Novena fue de casi 12.000 reales de vellón, y para extinguirla tuvo que vender buena parte de la plata que le pertenecía. Desaparecida la Junta de Teatros, como ya hemos comentado, creó un fondo eventual de reserva para sus necesidades. Para finalizar, relata que en 1810 las autoridades mandaron quitar el cuadro y los adornos de la Virgen instalada en una hornacina de la calle de León, por lo que de esta forma cesó en absoluto el culto a la Patrona de los Actores.

Pedro Francisco García Gutiérrez, que ha estudiado también la documentación relativa al Gremio de Representantes explica, con respecto al siglo XIX, que fue el principio del fin de esta asociación ya que la Junta de Reformas de 1808 puso una serie de

⁶⁷ E. Rodríguez Solís, *Guía artística. Reseña histórica de teatro y la declamación, y nociones de literatura y poesía dramática*, Madrid, Tipografía de los Hijos de R. Álvarez, 1903.

⁶⁸ J. Subirá, *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, 1960, p. 168.

normas limitadores de cuanto ocurría normalmente en los coliseos, los cuales, como sabemos, pasaron a ser propiedad de dicha Junta. La Cofradía, para evitarse males mayores nombró Protector y Hermano Mayor de la Hermandad al duque de Medinaceli, pero en 1807 comenzó a decaer el gremio en forma económica, acentuado por la Junta y por la Guerra de la Independencia. Terminada ésta, se produjo un tímido resurgimiento, pero en 1819 se empobreció de nuevo.⁶⁹

8.2.2. Isidoro Máiquez

Debido a la gran importancia de este actor le dedicamos unas líneas, a pesar de que a lo largo del trabajo ya hemos ido desgranando sus aportaciones a la dramaturgia de principios de siglo XIX⁷⁰. El teatro era, entre el pueblo, más popular que nunca en esta época y se debía, en gran parte, al talento de Isidoro, idolatrado por el pueblo. Después de pasar por las provincias y por los Reales Sitios como primer galán entró Máiquez definitivamente a ser primer actor de la compañía de Francisco Ramos en 1799, el mismo año que lo hicieron Laureana Correa, Mariana Galindo, Rafael Pérez, José González y Juan Carretero como sobresaliente, que fue el actor más célebre de su tiempo después del cartaginés. Al negársele a éste el memorial que había presentado para hacer reformas en el teatro del Príncipe, emprendió su viaje a París en octubre de 1799 y allí no sólo aprendió de Talma, sino que también pudo admirar la naturalidad de Clausel, el ardor impecable de Lafond y la espléndida floración dramática de Mademoiselle Mars⁷¹. En 1800, asustado porque el Municipio ya no regía los teatros de Madrid y avisado por el tenor Manuel García de que se conspiraban contra él, decidió volver y llegó a la capital a principios de mayo de 1800, pero ya se le había excluido de las compañías⁷². El gobernador del Consejo, Luis Mariano de Urquijo, le hizo llegar un escrito firmado en Aranjuez el 6 de junio de 1800 por

⁶⁹ Pedro Francisco García Gutiérrez, “El gremio de representantes” y “Archivo de la Cofradía de la Novena”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 535-568.

⁷⁰ El cómico J. Romea señala que “*El público, aquel público viciado por los desatinos que diariamente se le daban, sintió el influjo del talento superior, y abrió los ojos a la luz, y la admiró, y aclamó con entusiasmo a la antorcha que se la enviaba.*” (J. Romea, *Ideas generales sobre el arte del teatro: para el uso de los alumnos de la clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, F. Abienzo, 1858; ed. facsímil, Murcia, Editora Regional de Murcia, 2003, p. 37).

⁷¹ J. Vega, *Máiquez*, p. 83.

⁷² Expediente formado a instancia de Isidoro Máiquez explicando que, por haber pasado a París a adquirir conocimientos para mejorar la escena española, se encuentra sin acomodo y pide libertad para actuar en las capitales del reino. (A. H. N., *Diversiones públicas*, Legajo 11.407, nº 28).

el que le daba a conocer la resolución de que era libre de marcharse a cualquier teatro de provincias. Pero como su mujer, Antonia Prado, estaba en Madrid y no estaba autorizada a marcharse con él, volvió a París a pesar de que ya no contaba con la pensión oficial de los cien francos mensuales que le había concedido Godoy. Máiquez regresó a España al comienzo de la temporada de 1801 y fue escuchado por Melchor Ronzi, director de la orquesta de los Caños del Peral, que le propuso formar una compañía de ópera y verso, y le ofreció la dirección del teatro que tenía arrendado. La Junta, enemiga de Isidoro, trató de impedirlo queriendo someter este coliseo también bajo su poder, pero Ronzi que, como empresario fue siempre muy avisado, logró independizarse del todo. En este teatro se asentó, pues, y allí actuó junto a su mujer, el notabilísimo gracioso Mariano Querol, que también había sido rechazado por la Junta, y la joven Gertrudis Torre, que sería una de las grandes revelaciones como actriz cómica. Escribe José Vega que la intención de Máiquez era clara:

*“Se advierte su deseo de airear nuestra escena a base de piezas intrascendentes, de gusto moderno, que si no subyugan por su interés [...] limpian la atmósfera enrarecida por las vitandas imitaciones de los galoclásicos”.*⁷³

Máiquez, en este teatro, primer escenario de sus éxitos, actuaba como verdadero director, cuidaba de la representación de los demás actores, se preocupaba por el vestuario, los decorados, y en general de todos los detalles de la puesta en escena. Trabajaba con mucha naturalidad y decoro, y las mejoras en el arte dramático se mostraban visibles. Según los periodistas contemporáneos tenía siempre pintado en su semblante y movimientos el carácter de la altanería. También mostraban su deseo de que las representaciones en que salía a escena fueran más frecuentes, y especialmente le pedían papeles trágicos, que llegaron exitosamente con la estremecedora representación de *Otelo*. Su biógrafo Vega recoge unas décimas, inéditas hasta ese momento, sobre este triunfo. Copio algunas de ellas:

“De Otelo el trágico sino

⁷³ J. Vega, *Máiquez*, p. 95.

*haces ver con gesto fiero,
y su corazón severo,
que así lo quiso el destino.
Melpómene, el fiel camino
te enseña a la par que a Talma,
y pues fuego es de tu alma
la llama que al arte alumbra
y a toda España deslumbra,
tendréis los dos igual palma”.*⁷⁴

En noviembre, Máiquez dejó el apoderamiento del teatro en manos de Josef Oros y, después de ciertas desavenencias con el príncipe de la Paz debido a que éste se negó a la puesta en escena de *La Muerte de Abel*, prohibida por la Inquisición, se cerró el teatro y el actor se fue a Zaragoza desterrado oficialmente. Al poco tiempo, gracias a sus influencias, solicitó el perdón de Godoy y volvió a Madrid, pero bajo el mando del reciente director de la Cruz, Antonio Pinto. Compartió en este momento su puesto de galán con el ya veterano Manuel García Parra, y actuó junto a los jóvenes Juan Carretero y Antonio Ponce. Fue en abril de 1806 cuando le llegó la cosecha de otro de sus grandes triunfos con *Polinice*, tragedia de Alfieri traducida por Antonio Saviñón con el título de *Los hijos de Edipo*. Después del Dos de Mayo, Máiquez huyó a Granada, ya que estaba expuesto a que se le encontrase con facilidad en la búsqueda organizada por los represores, y de ahí pasó a Málaga donde se le detuvo por creerle afrancesado, aunque pronto se le puso en libertad⁷⁵. Reapareció en diciembre de 1808 en Madrid, quizá por la muerte de su hermano José, destacado tramoyista. Al poco se le desterró a Francia por tener “ideas tumultuarias”.

Marchena ofreció a Máiquez y a Andrés Prieto formar parte de la compañía que José I iba a formar en la capital como ejemplo de una dramaturgia racionalista y arreglada,

⁷⁴ J. Vega, *Máiquez*, p. 101.

⁷⁵ Mesonero Romanos insertó en el *Semanario Pintoresco* una biografía del actor en octubre de 1838, en la que explicaba que, después de los hechos ocurridos el Dos de Mayo en Madrid, Isidoro fue conducido a Bayona como reo, pero poco después se restituyó a Madrid por instancia de sus muchos apasionados. Los franceses, reconociendo su mérito, acudían exclusivamente al Príncipe, por lo que el vulgo le tuvo en el concepto de afrancesado. Por haber representado dramas que respiraban ideas de libertad, al regreso de Fernando VII lo condujeron a la cárcel pública, de donde lo sacaron sus amigos trasladándolo del calabozo a la escena.

pero decidieron no colaborar⁷⁶. En mayo de 1809 se hizo teatro oficial al Príncipe, trajeron a Máiquez de Francia por orden de Bonaparte y lo pusieron al frente de la compañía. Esta fue una de las temporadas más brillantes del actor, que repitió sus grandes papeles en las obras que le habían proporcionado notoriedad: *Los templarios*, *El Cid*, *Castillos en el aire*, *El sueño*, *Las costumbres del día*. Estrenó la temporada con *Orestes*, representó la *Raquel* de García de la Huerta y logró positivos triunfos con las comedias que para él había refundido su amigo Dionisio Solís. Pasado el año del hambre y tras la entrada de los aliados, el famoso actor organizó algunas funciones en su homenaje y representó *El califa de Bagdad*, *El distraído*, *El sordo en la posada*, *Federico II* y *El parecido en la corte*.

En noviembre de 1812 los franceses volvieron a ocupar la capital. Por orden del monarca Máiquez formó una nueva compañía para el Príncipe con la subvención de 10.000 reales mensuales además de los beneficios que obtuviera con los bailes de máscaras que allí se iban a celebrar. Del 27 al 28 de mayo de 1813 José y sus tropas abandonaron definitivamente la capital. El día 30 se celebró por todo lo alto la onomástica de Fernando VII y los coliseos se adornaron con gallardetes y con luces que formaban escudos. Máiquez representó entonces las funciones más aplaudidas por su público: *Otelo*, *Fenelón* y *Pelayo*. Comenzó entonces Isidoro a poner en las tablas obras de alto contenido político y mayor abolengo literario que las llevadas en escena con anterioridad. Son tres obras, en particular, con las que el gran actor consiguió electrizar a los espectadores: *Virginia*, *Cayo Graco* y *Roma libre*. La escenificación de esta última llamaba a la subversión y las autoridades fernandinas pidieron al trágico en diferentes ocasiones que moderase su tono y suprimiera algunos versos. Así dice Mesoneros en sus *Memorias de un setentón*:

“Cada vez que Máiquez se presentaba en el papel de Bruto en la tragedia de Alfieri, en el de Pelayo en la de Quintana o en el Megara en la Numancia, se reforzaba el piquete de guardia del teatro, doblaba el alcalde de corte, presidente, su ronda de alguaciles; y cuando Máiquez prorrumpía con aquel acento fascinador, con aquel fuego que le inspiraba su inmenso talento y sus facultades artística en aquellos famosos versos:

⁷⁶ Prieto, que en 1805 llegó a Madrid embargado desde Barcelona, volvió a esta ciudad y fue oficial de un batallón contra los franceses. Pasó a Francia y de ahí a la Habana, donde fue empresario y director de su teatro.

*A impulsos del hambre o de la espada.
¡Libres nacimos! ¡Libres moriremos!*

*el público, electrizado, se levantaba en masa a aplaudir y vitorear; los soldados de la guardia tomaban las armas y el alcalde presidente destacaba los alguaciles a decir al actor que mitigase su ardimiento o suprimiese aquellos versos, a lo cual él se negaba con altivez”.*⁷⁷

Finalmente, tras una representación de *Bruto* el 11 de mayo de 1814, Máiquez fue detenido y llevado a la cárcel, junto a Manuel José Quintana, Dionisio Solís y Nicasio Gallego. Escribe Cotarelo en su biografía que con la prisión de Máiquez se acabaron las tragedias políticas. El 16 de junio lo pusieron en libertad y siguió representando, aunque humillado, en el coliseo del Príncipe.⁷⁸

Lombia afirmaba que mientras en otros países los actores célebres lo eran más cada año de su vida artística, en España se gastaban poco a poco las reputaciones de los mas hasta que eran olvidadas por los conatos de otros, que empezaban con talentos y deseos de gloria, para luego dormirse también sobre los laureles. Sin embargo, continúa, no sucedió así al célebre Máiquez:

“Bien se sabe por sus mismos compañeros con qué escrupulosidad se combinaban todos sus detalles y con qué cuidado, con qué religiosidad artística se verificaban; todavía se acuerdan algunos de que, antes de salir de su casa para ir al escenario, tenía que ver si rechinaban al andar las botas que llevaban puestas,

⁷⁷ R. de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, p. 190. Martínez Olmedilla escribe con referencia a estos hechos: “*El público aullaba al oírle, y los guardias sacaban el sable ordenando al actor que moderara su entusiasmo. Máiquez se negaba a tal claudicación, el público aplaudía frenéticamente y no pasaba más*”. (A. Martínez Olmedilla, *Memorias de un afrancesado*, pp.162-163).

⁷⁸ Los actores del teatro del Príncipe promovieron un expediente pidiendo, en atención a la miseria en que se hallaban, que se sacase de la cárcel a Isidoro Máiquez, preso por sospechoso en su conducta política. 16 de mayo-10 de julio de 1814. (A. H. N., *Diversiones públicas*, Legajo 11.408, nº 9).

*porque ni aun esto lo toleraba durante el ensayo: a fuerza de perseverancia fue como creció su reputación cada día más”.*⁷⁹

En 1819, por sus graves dolencias después de haber tomado por su cuenta la dirección del Príncipe, y no menos por las envidias suscitadas, se le jubiló y desterró acabando sus días al año siguiente, demente y en la mayor de las pobreza⁸⁰. Moratín le dedicó unos versos a su muerte:

*“Tú solo el arte adivinar supiste
que los afectos acalora y calma,
tú la virtud robustecer del alma,
que al oro, al hierro, a la opresión resiste.
Inimitable actor, que mereciste
entre los tuyos la primera palma,
y amigo, alumno y émulo de Talma,
la admiración del mundo dividiste;
¿A quién dejaste sucesor muriendo?
¿De quién ha de esperar igual decoro
la escena, que te pierde y abandonas?
Así dijo Melpómene, y vertiendo
lágrimas en la tumba de Isidoro
cetro depone y púrpura y corona”.*⁸¹

8.2.3. Polémicas en torno a los actores

El gremio de los actores siempre fue un colectivo muy polémico. Manuel García de Villanueva y Parra, primer galán de la compañía de Eusebio Ribera, escribió su *Manifiesto*

⁷⁹ Juan Lombaria, *El teatro: origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas. Títulos de gloria con que cuenta la nación española para cultivarla con empeño. Causa principal de la anterior decadencia del teatro español y del abandono en que se halla actualmente: necesidad de organizarle: vicios de que adolece en el día: medios de estirparlos. Bases para una ley orgánica que fomente los progresos del teatro en todos sus ramos, sin gravar al erario*, Madrid, Sánchez, 1845, p. 100.

⁸⁰ Expediente sobre el destierro de Isidoro Máiquez, “*por su insubordinación y petulancia.*” Informe del Corregidor de Madrid, Don José Manuel de Arjona, con fecha de 15 de junio-6 de noviembre de 1819. (A. H. N., Diversiones públicas, Legajo 11.408, nº 12).

⁸¹ L. Fernández de Moratín, *Obras completas*, Madrid, RAE, 1830, p. 598.

por los teatros españoles y sus actores⁸² con el fin de defender ante el público este oficio ante las continuas críticas e insultos “con que los ignorantes y los que por un implacable espíritu de venganza que les domina zahieren todos los días con razones sofisticadas, o por falta de instrucción, mi profesión.” Las circunstancias de la composición de esta obra han sido ya explicadas con pormenor por Emilio Cotarelo y más recientemente por Francisco Aguilar Piñal⁸³. El contexto de su escritura hay que situarlo en 1788 cuando el dramaturgo ilustrado Cándido María Trigueros publicó en el *Diario de Madrid* una serie de críticas teatrales firmadas con las iniciales E. A. D. L. M. (El Autor De Los Menestrales) en los que arremetía con dureza contra el colectivo de los cómicos⁸⁴. La polémica no se quedó aquí; como era de esperar surgieron multitud de folletos que replicaron las críticas de Trigueros, así como otros que lo apoyaron.⁸⁵

⁸² Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores, que dictó la imparcialidad y se presenta al público a fin de que lo juzgue el prudente*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1788. Poco después sacó a la luz otra obra, *Origen, épocas y progresos del Teatro español. Discurso histórico al que acompaña un resumen de los Espectáculos, Fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron entre las naciones más célebres y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente*, Madrid, Sancha, 1802. Estaba dedicada a Don Luis María Fernández de Córdoba, duque de Medinaceli por ser protector y Hermano Mayor de la Cofradía de la Virgen de la Novena. En ella trata de defender a los actores y autores, y para ello recoge fragmentos de algunos apreciadores del mérito intrínseco nacional que escribieron algo acerca de nuestra escena, y noticias de otros divertimentos de la antigüedad para que, comparando con ellos, se llegue a la conclusión de que el teatro es el mejor pues deleita e instruye. Busca el origen de este espectáculo en cada nación y llega a la conclusión de que fue el arte dramático español de los siglos XVI y XVII el que “esparció sus aguas por toda la culta Europa”. Años antes también se había alzado en defensa del gremio Tomás Feijoo, *Carta en metro en defensa crítica de los cómicos españoles, contra los papeles publicados a la muerte de María Ladvenant*, Madrid, s.n., 1767.

⁸³ E. Cotarelo, *Iriarte y su época*, pp. 378-380 y F. Aguilar Piñal, “La polémica teatral de 1788”, *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 7-23, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987 y *El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001. Véase el artículo de Jesús Cañas Murillo donde expone con detalle el contenido del escrito, “Una nota sobre la polémica del teatro en el siglo XVIII: el *Manifiesto por los teatros de españoles y sus actores* de Manuel García de Villanueva”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XV (1992), pp. 27-38.

⁸⁴ Vale cualquiera de las lecturas que impliquen una sana intención de corregir los defectos del teatro, y Piñal apunta las siguientes: “El Apreciador De Lo Mejor, El Antagonista De Lo Malo, El Azote De Los Mamarrachos, o cosas como éstas.” (F. Aguilar Piñal, “La polémica teatral de 1788”, p. 10). Esta no era la primera vez que Trigueros escribía en contra de los actores. Denigró a este colectivo por ser “los corruptores de la misma multitud nacional que están destinados a ilustrar: vician el lenguaje, desordenan el estilo, enriquecen los ignorantes, oscurecen los grandes talentos, perturban la esencia de las obras, corrompen las comedias, y tienen, por fin, el arte de hacer que los que no reflexionan atribuyan a la nación los vicios y las ignorancias que, o nadie sino ustedes tiene, o ustedes solos toman su vigor y su fomento.” (C. M. Trigueros, *Teatro español burlesco*, pp. 59-60).

⁸⁵ Merece la pena destacar, entre los primeros, la respuesta de Luis Moncín, *Recurso de fuerza al Tribunal Triguero contra las Cartas del Diario, en defensa de los Actores Cómicos. Escrito por el más ínfimo de los ignorantes*, Madrid, González, 1788. Entre los segundos, a Escenófilo Ortomeno (seudónimo de José Francisco Ortiz Sanz), *Carta al caballero de las cinco letras E. A. D. L. M. acerca del drama nuevo intitulado: Dios protege la inocencia y Elvira Reyna de Navarra*, Madrid, Imprenta Real, 1788. También hubo una anónima y desconocida contestación a Moncín en la *Respuesta íntegra hecha con la mayor formalidad*

García de Villanueva contestó al dramaturgo en este escrito pero sin citarlo ni hacer mención en un solo momento de dicha polémica. Se queja de que los de su profesión se afanan por un continuo trabajo representando todo tipo de géneros, trabajando más que en ninguna otra nación y mereciendo menos “*a causa de que los malos compatriotas nada estiman de su país, y les parece mejor todo lo extranjero.*” Expone la teoría de que cuando la depravación de costumbres comenzó a corromper el corazón del hombre surgió la necesidad de que los filósofos, encargados hasta entonces de la instrucción, fuesen sustituidos por los poetas y oradores para que éstos subyugasen la austeridad de los pensadores y presentasen la verdad con vivos coloridos y adornos. Defiende a nuestros autores diciendo que ni fueron inferiores ni se apartaron de los modelos griegos y latinos, y opina que son infundadamente difamados por pretendidos críticos de nuestro siglo que no tienen noticia del gusto del suyo. Juzga que los que zahieren el teatro están equivocados al mezclar y confundir las faltas de un teatro antiguo, malo y deshonesto con el de la virtud, ya que no puede decirse que en nuestros coliseos ocurran las indecencias y lascivias que se representaban en otros antiguamente. Explica, apoyándose en diversas fuentes, que en la antigüedad había diferentes clases de farsantes: histriones, thimélicos, ethólogos, chirónomos, rapsodos, etc; se representaban comedias, tragedias, y mimos; y había bailarines y pantomimos que representaban al vivo las acciones por feas que fuesen. Pide que se coteje esto con nuestros teatros actuales para darse cuenta de que éstos ya no son escuela de torpezas y que ya no se inspiran más que en los sentimientos de honestidad y patriotismo, el premio de la virtud y el castigo del delito. Y así se pregunta: “*¿Será reprehensible y digno de castigo aquel que por su profesión está obligado a despertar en el corazón de los Ciudadanos un noble y generoso entusiasmo de honor, el horror al vicio, el amor a la virtud, la estimación real de las acciones de los hombres, a conversar delante de las gentes del mayor respeto, pintar las pasiones ensalzando las buenas y vituperando las malas, mover, enternecer, admirar e instruir a su siglo?*”⁸⁶

*por un vecino de Consuegra, en que intenta satisfacer sinceramente a un amigo paisano suyo, residente en la corte, que le pide su parecer sobre las Cartas del Diario, Recurso del Ínfimo, y respuesta a éste por el mismo Diario en lo que pertenece a los Actores Cómicos, Madrid, Imprenta de González, 1788. Para el contenido de todos estos textos véase el primer trabajo citado de Aguilar Piñal. También lo estudia Felipe Cortines Murube, “Una defensa del teatro y su contestación. Las comedias en Sevilla”, *Archivo Hispalense*, 74 (1995), pp. 205-213.*

⁸⁶ M. García de Villanueva, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, p. 19.

Considera que los actores son ciudadanos muy útiles al Estado por las razones que ha aducido y está admirado de la injusticia que se hace con ellos, pues juzga que el teatro es una escuela pública donde, con pretexto de entretenimiento, asiste toda clase de ciudadanos a recibir clases de conducta. Ante las posibles críticas comienza su defensa apelando al rey, el cual es muchas veces representado con buenos fines para su persona. El que merezca el nombre de cómico, aclara, ha de estar adornado de ingenio y de entendimiento nada vulgares, ya que sin memoria ni ejercicio de la comprensión no podrá vivificar lo que representa. Para que el lector aprecie la calidad de los buenos histriones y los servicios que éstos hacen al pueblo, enumera una serie de anécdotas referidas a cómicos de la antigüedad, y trae a colación el hecho de que entre las naciones vecinas miran con humanidad a los representantes y procuran con esmero el adelantamiento de este arte tan interesante a la reforma de las costumbres.

Del mismo año es una carta anónima escrita por un cómico⁸⁷ que opina que los papeles que han salido en defensa de los actores sólo han hecho que perjudicarles más, pues han desimpresionado al público *“por la soberbia, el mal modo y la poca crianza con que se han formado nuestras defensas.”* Comenta la carta que escribió Trigueros y confiesa su inteligencia y tino en los defectos que éste expone; sin embargo, dice, falla en algo fundamental, y es que nada arregla con publicarlo en la prensa, ya que ha expuesto los defectos pero no los medios para corregirlos. Ante la crítica de que los actores visten mal y con impropiedad, le dice así *“haga este señor censor que a los Cómicos Españoles se les vista por cuenta de la dirección de Teatro.”* Lo mismo ocurre con el segundo cargo, el de que son ignorantes, y se queja de que en Madrid no hay escuelas donde se les enseñe su oficio. Lo único que les queda a los actores es aprender por la imitación de sus compañeros *“y a poco tiempo son tan Maestros como ellos en dar gritos, manotadas y acciones descompuestas.”* También hace un alegato al hecho de que no tienen premios y se les paga poco. El tercer cargo que les achaca Trigueros es el de la mala elección de las comedias que representan, a lo que responde el autor de la carta: *“¿por qué no ha de ser también lícito a los Cómicos que se están muriendo de necesidad, llenos de trampas y miserias, echar al año tres o cuatro Comedias de estas que les dan de comer, les desempeñan y divierten al*

⁸⁷ Anónimo (X. E. D.), *Carta de un cómico retirado a los diaristas sobre los teatros*, s.l. [Madrid], s.n., s.a. [1788].

*Público, mayormente cuándo se les dexa en su arbitrio la elección de ellas?”*⁸⁸. Le recrimina que cite nombres propios de los actores en los diarios alabando a unos y criticando a otros, pues esto es muy perjudicial para ellos por las enemistades y odios que engendra.

Mariano Luis de Urquijo trató a los cómicos españoles de “*gentes sin instrucción ni talento para discernir, gente estúpida, zánganos, corrompidos, hombres de común y baja extracción y de ninguna educación*”⁸⁹. Los actores, por su parte, se reunieron y, con María del Rosario a la cabeza se dirigieron al escribano Manuel de Navas, redactando un memorial en el que exigían su desagravio, aunque probablemente quedó en nada por el favor que empezaba a tomar Urquijo por Manuel Godoy, que lo ascendió al Ministerio de Estado.

Isidoro Máiquez fue protagonista de diversas polémicas a lo largo de sus muchos años como cómico. Una de ellas tuvo lugar en la prensa madrileña. En noviembre de 1803 un artículo del *Diario de Avisos* criticaba a los actores por estar en la escena hablando entre sí, arengar al público parando la representación, reprimir con un *chis, chis* los murmullos de desagrado del público (por lo que llamaban a la compañía de los Caños del Peral la de los *apagadores*), etc. Máiquez, ofendido por estos injustos ataques, en lugar de despreciarlos, pidió al gobernador del Consejo que se prohibiese a los periódicos censurar al teatro y a los actores. Poco después contestó, con su propia firma, a otro crítico del *Diario de Avisos*. Decía en este escrito que los actores eran ciudadanos más útiles a la sociedad que sus criticadores, que la dirección que tenía del teatro no era una alhaja que podía coger el primero que llegase y sí una comisión que le había otorgado el gobierno, deseoso de proporcionar al público la instrucción y diversión de que es capaz el arte dramático. Se defendió alegando que todo esto podría evitarse si tomaran los críticos la dirección de los teatros, formando buenas compañías y escribiendo piezas que sirvieran de modelo, pero por desgracia, se lamentaba, esto era más difícil que satirizar con desvergüenza. Dice

⁸⁸ Anónimo (X. E. D.), *Carta de un cómico retirado a los diaristas sobre los teatros*, pp. 11, 15 y 21.

⁸⁹ M. L. de Urquijo, prólogo a *La muerte de César*, p. 69. E. Cotarelo hace mención a la polémica de los cómicos contra Urquijo en *María del Rosario Fernández, “La Tirana”*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 236. Recientemente ha sido estudiada por María del Pilar Lamarque, “Nota sobre Mariano Luis de Urquijo”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI, 24 (1929), pp. 470-477.

Rodríguez Solís que estas polémicas “*avivaron su entusiasmo y prosiguió trabajando y haciendo trabajar a los actores con una pasión rayana en locura*”.⁹⁰

Por último, comentaremos la polémica entre los cómicos y el Ayuntamiento que se suscitó debido a la Real Orden del 17 de diciembre de 1806 por la que se prohibía a los actores ocupar los pisos bajos y principales de los teatros. En el Archivo Municipal de Madrid se conservan tres memoriales contra esta medida, uno de Máiquez, otro de Prieto, y otro firmado por todos los actores. En sesión del 15 de enero de 1808 se acordó por el Ayuntamiento que los cómicos de la Cruz y del Príncipe no pudiesen asistir a las representaciones desde los palcos bajos y principales para evitar las críticas y el mal efecto que producían su presencia en el público. Los hermanos Máiquez, ofendidos, dirigieron un comunicado con fecha de 25 de enero en la que decían que se consideraban agraviados y perjudicados en su honradez y pedían que se les borrara de la compañía del Príncipe. Secundando su ejemplo, el resto de la compañía dirigió otra comunicación al alcalde para que revocaran la orden con la amenaza de que, si no lo hacían, trabajarían en otra parte donde se les tratase con más decoro. Así, el Corregidor dispuso que el marqués de Perales diese una explicación a los cómicos, diciéndoles que podían asistir siempre que pagasen su importe y guardaran el mayor orden y compostura.

8.3. Técnicas de representación: La declamación

El repertorio de las compañías, así como los modelos interpretativos, eran heredados de padres a hijos. Los actores no estudiaban en escuelas de declamación, de hecho la primera no se fundó hasta 1831 con la reina María Cristina, sino que aprendían directamente sobre las tablas y por el modelo de los otros cómicos. Los papeles que se representaban solían ser estereotipos y eran interpretados siempre del mismo modo⁹¹. Así, los histriones declamaban siempre con un tonillo y unos gestos muy exagerados, lo que impedía crear una ilusión de realidad o verosimilitud, y por lo tanto se quebraba también todo intento educativo o reformador.

⁹⁰ E. Rodríguez-Solís, *Guía artística*, p. 127.

⁹¹ Véase el trabajo de Bastús donde describe cómo eran las representaciones dramáticas, y de qué forma se representaba cada acción en la declamación antigua y en la moderna. (Joaquín Bastús, *Tratado de declamación o arte dramático*, Barcelona, Herederos de D. A. Roca, 1833).

Aunque al actor se le consideraba como un ser ínfimo, los ilustrados siempre vieron la necesidad de una gran mejora en el arte de la interpretación; no obstante, como hemos visto en el apartado de legislación y reforma, no se ofrecieron o no se llevaron a cabo soluciones idóneas. No faltó, sin embargo, quien intentara llevar a cabo un perfeccionamiento en el terreno de la declamación. Ignacio de Luzán, en sus *Memorias de París* (1751), tradujo un fragmento de la obra de François Riccoboni titulada *El arte del teatro* (París, 1750)⁹². Este francés era hijo del famoso actor y director teatral Luigi Riccoboni, defensor tenaz de la naturalidad en la declamación. Al traducir este texto, el preceptista aragonés encabezaba la defensa del modelo galo de representación para que fuera asumido y puesto en marcha en los escenarios españoles. Nípho trasladó al español un pequeño tratado, también de Riccoboni, sobre la declamación en su *Discurso en Defensa de la Nación*⁹³, y en su *Idea política* ya vimos la importancia que concedía a la creación de un seminario donde se enseñe a declamar a los futuros actores desde niños. El conde de Aranda, igualmente, dedicó parte de sus empeños en la reforma teatral a este punto, y bajo su mando se crearon escuelas de declamación en Sevilla con Pablo de Olavide y en los Reales Sitios.⁹⁴

En el Apéndice octavo de las *Memorias* de Armona aparecía un artículo que se había publicado en el *Memorial Literario* en marzo de 1784, titulado “Reflexiones sobre el

⁹² En las páginas 116-117 de la obra de Luzán, éste trata de la afectación declamatoria de los actores. Consúltese el artículo de G. Carnero, “Las *Memorias literarias de París* y la supuesta modernidad de Ignacio de Luzán ante la ciencia y la literatura de su tiempo”, en Hugo Dyserinck (coord.), *Europa en España. España en Europa, Actas del Simposio Internacional de Literatura Comparada*, Barcelona, 1990, pp. 63-81.

⁹³ Comenta el profesor J. Rubio Jiménez que las traducciones de los textos de los Riccoboni (también por Joseph de Resma) suponían un avance hacia el realismo, pero que debían “*ser tomadas con suma prudencia sus apreciaciones sobre la naturalidad, ya que sólo muy limitadamente se acercaba a lo que hoy consideramos natural.*” (J. Rubio Jiménez, *El Conde de Aranda y el teatro*, p. 62). Véase para mayor información los artículos de J. Rubio Jiménez, “El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 257-286; J. Álvarez Barrientos, “Problemas de método: la naturalidad y el actor en la España del siglo XVIII”, *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 25 (1996), pp. 5-21, y el estudio de José Luis González Subías, *El actor convencional frente al actor naturalista. Reflexiones en torno al arte de la declamación en España*, Madrid, Ed. Visión Net, 2003.

⁹⁴ Véase el capítulo “La formación de los comediantes”, en J. Rubio Jiménez, *El Conde de Aranda y el teatro*, pp. 58-74. Para conocer con detalle el funcionamiento de la escuela de Olavide véase F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974, pp. 92-104 y T. Barrera y Piedad Donoso Bolaños, “La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide”, en Bibiano Torres Ramírez y José Hernández Palomo (eds.), *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo, 1984), Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985, II, pp. 23-56.

estado de la representación o declamación en los teatros de esta Corte”⁹⁵. En cuanto a la falta de instrucción que achacaba el autor del mismo en los actores, el Corregidor añadía una nota explicando que se había intentado dar maestros y censores a los cómicos españoles y que en 1770, el también Corregidor Alonso Pérez Delgado, mandó hacer un plan de reformas y arreglo de teatros a Nipho, pero que, como sabemos, nunca se llegó a poner en ejecución. Comentaba el anónimo autor de este artículo los principales defectos de los cómicos, como el de saludar a personas del público, hacer muestras de agradecimiento, asomarse a los bastidores, añadir versos (sobre todos los graciosos) que no estaban en el guión y, principalmente, una gran falta de unidad en los trajes, el tono, el adorno, los afectos, etc.

En 1798 Juan Francisco Plano escribió el *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro* donde también proponía la creación de una escuela. Aun así, la mayoría de los actores desdeñaba estos proyectos de escuelas y academias y repetían que su oficio se aprendía en las tablas, con la práctica. Ejemplo de esto es la defensa que hacía la importante actriz francesa Mme. Clairon en sus *Reflexiones*, que se tradujeron al castellano en 1800⁹⁶, o la carta firmada por “El Imparcial” que se publicó en el *Diario de Madrid* en la que se afirmaba que “*nuestros actores han sabido y saben, sin necesidad de modelos extranjeros, representar con acierto y naturalidad*”.⁹⁷

La tendencia a finales de siglo XVIII era la de que el actor intentase representar de una forma no repetitiva. Así, los actores con más éxito en España como Mariano Querol, Rita Luna y Máiquez, eran aquellos que controlaban las reacciones del público mediante el adecuado uso de sus propios recursos interpretativos. El cómico ideal debía mostrar aspectos externos e internos del personaje que representaba. Comienzan ahora también los tratados a describir los diferentes tipos de pasiones, como el de Zeglirscosac, que definía veintiséis⁹⁸. El investigador Fernando Doménech ha desvelado en un reciente artículo quién se escondía bajo el anagrama de Zeglirscosac: Rodríguez de Ledesma⁹⁹. Su libro, escribe

⁹⁵ J. A. de Armona y Murga, *Memorias cronológicas*, pp. 303-309.

⁹⁶ Claire-Josèphe-Hippolyte Legris de Latude, *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et reflexions sur la déclamation théâtrale*, Paris, Chez F. Buisson, 1799, trad. esp. *Reflexiones de Mma. Clairon, actriz del teatro de la Comedia Francesa sobre el arte de la declamación*, Madrid, Oficina de Jerónimo Ortega, 1800.

⁹⁷ *Diario de Madrid*, 6 de enero de 1802, p. 26.

⁹⁸ Fermín Eduardo Zeglirscosac, *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico escrito por _____*, Madrid, Sancha, 1800.

⁹⁹ F. Doménech Rico, “Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible”, *Dieciocho*, 27.2 (2004), pp. 219-232.

Doménech, es un ejemplo de la literatura dedicada a la técnica actoral, ya que estudia minuciosamente el gesto y la actitud corporal en las diferentes situaciones de ánimo, para ofrecer al cómico un repertorio gestual que le ayude a desempeñar su papel con arte y de acuerdo a las normas de la naturaleza. Recopila y pone en orden ideas de varios autores franceses, y además añade dos textos significativos: el discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico y una conclusión o epílogo en el ofrece consejos al actor acerca de la interpretación de su papel, en relación con los demás, de acuerdo con el sentido del drama y de la escena que se representa. Joaquín Álvarez Barrientos ha señalado el papel que desempeñó en la difusión de una nueva consideración del actor y Javier Vellón destaca su papel fundamental en la transmisión de todas las ideas acerca de la interpretación verosímil que se escribieron en el siglo XVIII. Además, Rodríguez de Ledesma es el introductor en España del término “director del espectáculo”, prefiguración del director de escena contemporáneo. Ledesma participó en los intentos de reforma que se produjeron en su tiempo y además aportó a la cartelera obras originales y traducidas. Este escrito suyo, explica Doménech, no se puede considerar como algo aislado, un producto de las meditaciones solitarias de un escritor que desea un cambio en las costumbres teatrales españolas, sino que es un elemento más de un proyecto reformista coherente y estructurado dentro del que era necesario un manual para la formación de actores. Señala además que las alusiones al director de escena no son nada abstractas sino que se está pensando en una persona muy concreta, Moratín, ya que compartía trabajo con Ledesma en la Junta de Dirección de Teatros en 1800, de la que éste era abogado y secretario.

En las *Efemérides de España*, se extractaban en el mes de febrero de 1804 unas cartas sobre teatro en el que un amigo relataba a otro cómo el teatro comenzaba a prosperar en España pues los actores iban conociendo que la declamación y el arte del bien hablar era una especie de música y que los tonos debían animar con propiedad el idioma de cada afecto, presentar la anatomía de cada pasión y prestar la armonía necesaria a la acción. Confesaba en la siguiente epístola que la declamación se perfeccionaba rápidamente, al igual que los trajes y las decoraciones, pues el pueblo ya no sufría descuidos y quería a toda costa “*que la culta Talía sea siempre aseada con propiedad*”¹⁰⁰. Y bien es cierto que, desde

¹⁰⁰ *Efemérides de España*, febrero de 1804, pp. 15-16. Pocos años antes se habían publicado en la prensa las “Leyes y reglas teatrales que se han de observar en las decoraciones y tramoyas de los dramas”, *Diario de Madrid*, 15 de enero de 1790.

estas fechas en las que reinaba Máiquez en la escena, los espectadores pudieron darse cuenta de que algo estaba cambiando en los escenarios, y no fue precisamente el repertorio o los decorados, sino que el terreno en el que sin lugar a dudas se advertía que se había producido un cambio en el teatro fue en el de la representación. El carácter que impuso Isidoro en los escenarios respondía a ese realismo que se buscaba en los temas puestos en escena con las obras moratinianas. El gran aporte y la revolución del cartaginés fueron el suspiro, la voz penetrante, en lugar del grito, e incluso los silencios que expresaban la lucha interna¹⁰¹. Lo más importante era que sabía pintar las pasiones. José Mor de Fuentes tiene un escrito breve en verso llamado “La declamación” en el que alaba a Máiquez, como un dechado perfecto que, con despejo certero, desterró “*el fatal tonillo y otros mil vicios añejos*”¹⁰², aunque le achaca que con su orgullo anonadó la existencia y los rápidos progresos de la escena castellana. Critica los malos movimientos de las damas, que no saben qué movimientos hacer con los brazos y los dejan colgados; rechaza de igual manera el hecho de que no miren al actor presente, los gritos y los recursos tristes de abanicos y pañuelos.

Conocemos también las consideraciones que dejó escritas García de Arrieta en sus añadidos a la traducción que realizó de la obra de Batteux. Arrieta, después de trasladar las palabras del abate sobre la decoración, la vestimenta y la declamación de los antiguos, toma la palabra para exponer en un apéndice más datos acerca de los actores y la declamación teatral. Opinaba, como los ilustrados, que era fundamental una buena educación para el actor, prolija, fina y extensa, además de aprender de la imitación de un intérprete consumado. Era necesario también el estudio de los monumentos de la antigüedad, y no debía faltar tampoco el de los originales, ya que “*el mundo es la escuela del Cómico, teatro inmenso donde están en perenne juego todas las pasiones y todos los caracteres.*” Afirmaba que no bastaba sólo con el sentimiento, sino que a éste había que unirle la inteligencia, la imaginación y el estudio, para poder penetrar en todos los caracteres que debe imitar. El actor no debía salir fuera de sí, sino que debía poseerse. Su declamación tenía que ser sencilla, no fría; y el alma no debía estar siempre puesta en las palabras, sino

¹⁰¹ “*Para coronar su obra creó también una manifestación suprema del arte del actor; el arte del silencio.*” (Enrique Funes, *La declamación española (Bosquejo histórico-crítico)*, Sevilla, Díaz y Carballo, 1894, p. 504).

¹⁰² J. Mor de Fuentes, *Prólogo a “La mujer varonil”*, pp. 199-201.

en la expresión de los ojos y el semblante, pues “*en ellos se pintan las pasiones con caracteres de fuego.*” Todo lo que ocurra en escena, continuaba Arrieta, debía interesar al cómico, y éste había de pintarlo en sus facciones y gestos, lo que recibe el nombre de acción muda, por lo que los actores nunca tenían que mostrar indolencia, ni parecer sordos o distraídos a todo aquello que ocurriese en la escena aunque no fuesen ellos los que hablaran. Finalmente, aconsejaba a todo aquel que quisiera instruirse seriamente y a fondo en todo lo concerniente a la declamación que leyera las *Memorias de Madame Clairon*.¹⁰³

El preceptista Mata y Araujo trató de los actores, aunque brevemente, en su tratado de poética de 1813, y exponía que igual que debía renunciar al nombre de poeta el que tuviera un corazón apático o inflexible, debía retirarse un actor que no tuviese un alma sensible, una voz dulce y un oído delicado y fino: “*Uno y otro deben nacer con disposición natural, y el arte pulirá y perfeccionará estas dotes de la naturaleza*”.¹⁰⁴

No hemos encontrado más testimonios coetáneos al tiempo de Máiquez con respecto a la declamación, excepto breves comentarios en la prensa¹⁰⁵. Pero sí son muy importantes y dignas de tener en cuenta las apreciaciones que hicieron sobre la forma de recitar del gran actor de Cartagena los actores que de él aprendieron, y las de los estudiosos de este tema que escribieron a mitad del siglo XIX.

Los editores del *Arte dramático* de Prieto explican que en el contexto del teatro finisecular había tres modelos de representación que competían por la supremacía y que estaban vinculados con diferentes géneros dramáticos: por una parte, la tragedia, síntesis del pensamiento neoclásico y ligada al sistema de declamación de la escuela francesa en la línea del racionalismo academicista defendido por Diderot; en segundo lugar, la

¹⁰³ A. García de Arrieta (trad.), *Principios filosóficos de la Literatura*, III, pp. 47-66.

¹⁰⁴ L. de Mata y Araujo, *Elementos de Retórica y Poética*, p. 115.

¹⁰⁵ Uno de ellos, por ejemplo, haciendo referencia a la rapidez con que los actores interpretaban sus papeles. En la reseña a la comedia de Regnard *Los Gemelos* escribía el periodista: “*Los actores representan Los Gemelos con inteligencia y despejo; pero la llevan volando. Ellos, la comedia y el público ganarían si se detuviesen más en ciertas escenas que piden mucha acción muda, para darles todo el sentido con que están escritas. Este es un gran defecto de nuestros comediantes, el ir siempre por la posta: asombra verdaderamente el que despachen una comedia en cinco actos, en hora y media lo más, quando sólo para leerla como se debe es necesario el mismo tiempo.*” (*Gaceta de Madrid*, 30 de mayo de 1811, p. 600). También se les achacaba el mismo defecto un año antes en el mismo diario, el 14 de septiembre de 1810. El periodista les reconvenía que alarguen un poco las funciones “*pues les van a faltar los pulmones por hablar tan deprisa.*” Otra crítica muy importante lo hemos leído en un periódico mallorquí en el que el autor ofrece importantes recomendaciones a los actores en el campo de la declamación para que se consiga una representación perfecta. Enumera los principales fallos que cometían los actores y los corrige con buenos ejemplos para que se cree durante la puesta en escena una perfecta unidad de representación. (*Aurora Patriótica Mallorquina*, 22 de junio de 1812, pp. 35-36).

expresividad histriónica de géneros espectaculares, como la comedia de magia, considerada la más cercana al carácter nacional; finalmente, la declamación más naturalista, próxima a la comedia, con una vertiente muy clara hacia lo lacrimógeno. Concluyen afirmando que el germen de la teatralidad romántica se estableció a partir de la ósmosis de las distintas corrientes y que fue Máiquez uno de los grandes protagonistas a la hora de “*echar el puente entre el abismo de los tres modelos, en acertada descripción de Enrique Funes.*”¹⁰⁶ Así mismo, añaden que frente al histrionismo extravagante de los cómicos autodidactas dieciochescos, Isidoro mostró una expresión sentimental adecuada a las circunstancias; y frente a la contención escrupulosa y normativa de la teoría francesa, el cartaginés mostró la vigorosa riqueza del lirismo del teatro español.

Carlos Latorre, maestro de Julián Romea, escribió un manual sobre el arte de la declamación que comenzaba con la expresión de una gran verdad causante de la mala interpretación:

*“La palabra declamación no es la más conveniente para significar el arte del cómico; parece que explica mejor cualquier otra cosa que la dicción natural; [...] En efecto, declamar es hablar con énfasis; luego el arte de la declamación es el arte de hablar como no se habla”.*¹⁰⁷

Recalcaba este autor la naturalidad que debía mostrar el cómico en sus representaciones y señalaba que el actor tenía que desempeñar el papel de la obra, no el papel de actor. Una de sus enseñanzas era que el lenguaje sencillo y natural de los grandes héroes era la expresión más engrandecida, y recalcaba la justa economía en gestos y ademanes, y la inteligencia y sensibilidad que debía mostrar el intérprete.

La siguiente obra que encontramos en el siglo XIX que trata este tema es la de Manuel Bretón de los Herreros, *Progresos y estado actual del arte de la declamación*, publicada en 1852. Definía declamación como el “*arte de representar obras dramáticas [...] con la imitación viva, ora hablada, ora cantada, ora gesticulada de la vida y costumbres de la humanidad.*” Creía firmemente que era un arte y que requería “*una*

¹⁰⁶ A. Prieto, *Teoría del arte cómico*, p. 30.

¹⁰⁷ Carlos Latorre, *Noticias sobre el arte de la declamación*, Madrid, Yenes, 1839, p. 5.

vocación decidida, talento más que mediano, dotes físicas y morales que no a todos concede la naturaleza, estar muy versado en lo que se llama ciencia del mundo y por último, una instrucción no tan limitada como desgraciadamente suele serla en la generalidad de los actores”¹⁰⁸. No deja de mencionar en su tratado a Isidoro Máiquez, de quien dice que inspiró a algunos buenos ingenios composiciones dignas de ser interpretadas por él, y que fue un celoso director de escena que, o formaba con su ejemplo ya que no con su enseñanza a otros actores recomendables, o hacía que a su lado pareciesen tolerables aun los más medianos, por lo que se lograba un regular conjunto en las representaciones. En la breve biografía que hace de él dice que desde que entró a una de las compañías de Madrid en 1791, como parte de por medio, nadie le disputó sus dotes de actor inteligente y hábil director de escena, pues perseguía la regeneración del teatro y la creación de la declamación española buscando con ansia la verdad teatral en la observación de la naturaleza y de la sociedad. Bretón lo llama “el Hernán Cortés del teatro español” por su arrojo y decisión al marcharse a Francia a aprender lo que España no podía darle, vendiendo antes de su marcha lo poco que tenía y haciendo uso incluso de su fondo de jubilación; y siguiendo la biografía que del insigne cómico hizo José de la Revilla en 1845, escribe que, de todo lo que aprendió de los primeros actores franceses, es decir, delicadeza, naturalidad, fuerza, vehemencia, grandiosidad, se propuso formar un modelo ideal.

A las acusaciones de que Máiquez no enseñó su arte “¿por egoísmo acaso? ¿Por temor de que algún discípulo suyo destronase al maestro? ¿por desidia y negligencia?”, le defiende el dramaturgo: “No; por ninguna de estas razones, sino por otra más concluyente: porque hay cosas que no se pueden enseñar, y una de ellas es el arte de la declamación”¹⁰⁹. Opina que, fuera de la instrucción literaria y artística y de ciertas máximas generales, no hay modo de transmitir la teoría de la declamación, y que no puede ser actor alguien que no ha nacido para serlo, por eso declara nulos e inútiles libros como el publicado en 1800 por Zeglircosac, al que considera una mala versión del francés.

El actor Julián Romea recogía en uno de sus trabajos, *Los héroes en el teatro*, las interesantes palabras que Napoleón le había dicho a Talma acerca de la declamación de los actores, y que el intérprete francés plasmó en sus reflexiones sobre el arte escritas en París

¹⁰⁸ M. Bretón de los Herreros, *Progresos y estado actual de la declamación*, pp. 5 y 6.

¹⁰⁹ M. Bretón de los Herreros, *Progresos y estado actual de la declamación*, p. 54.

en 1924¹¹⁰. Eran las críticas comunes que les hacían también a los actores en España y Máiquez intentó corregirlas con su ejemplo:

*“Talma, Ud. que viene a menudo por las mañanas a mi palacio, encuentra en estas antecámaras princesas desvalidas, príncipes que han perdido sus Estados, antiguos reyes a quienes la guerra ha despojado de su alta gerarquía, grandes generales que esperan o piden coronas. Ve Ud. alrededor mío ambiciones ocultas, ardientes rivalidades, catástrofes tremendas, dolores escondidos en lo más hondo del corazón, aflicciones que salen violentamente a la cara. Eso es la tragedia, llenando los ámbitos de mi palacio, y yo mismo soy seguramente el personaje más trágico de nuestro tiempo. Ahora bien, ¿Ve Ud. a ninguno de nosotros levantar los brazos por el aire, estudiar nuestros gestos, tomar actitudes ni afectar aires de grandeza? ¿Nos oye Ud. dar voces descompasadas? Seguramente que no: hablamos naturalmente, como todo el mundo habla, según el interés o la pasión que lo anima. [...] Este es el ejemplo que los artistas deben seguir”.*¹¹¹

Dice Romea que en España sólo encontraremos iguales resultado a los de Talma en el “lumbera” Máiquez. Aporta datos que le dijeron los eminentes actores Pedro Cubas y Antonio de Guzmán, que convivieron y actuaron con él. Alberto Colao explica que lo que Isidoro descubrió junto a Talma no eran sólo sus maneras de hacer ni su elegancia, sino que lo importante fue el descubrimiento de la teoría. El cartaginés marchó a París hastiado de la vulgaridad de los escenarios españoles, comenta, ya que no encontraba en su Patria a ningún teórico de la estética teatral. Al contrario, los actores franceses no sólo estaban preocupados por la práctica de su quehacer profesional, sino que le buscaban a éste sus apoyos teóricos, su justificación escénica, su filosofía. En el libro que escribió Talma, éste

¹¹⁰ El cuerpo de la doctrina de Talma quedó fijado en un librito que se guarda en el Archivo de la Comedia Francesa. Un hombre de teatro español, Enrique Sánchez de León, lo tradujo y publicó en España en 1879: *Consideraciones sobre Lekaim y el arte escénico*. Lekaim era uno de los grandes admirados de Talma, igual que los actores ingleses Garrick, Sherindam, John Kemble y su hermana Sarah, que alcanzaron las cumbres de la gloria en los teatros ingleses. Talma veía en ellos los gérmenes de la revolución estética que había de llegar, por lo que basa sus reflexiones tomando como punto objetivo del arte dramático al gran actor francés Lekaim. El libro tiene una intención didáctica y con este principio expone los principios básicos de la estética teatral.

¹¹¹ J. Romea, *Los héroes en el teatro*, pp. 35-36. Ya antes había escrito dos obras sobre la declamación: la ya citada *Ideas generales sobre el arte del teatro* y *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, F. Abienzo, 1859.

expuso sus ideas estéticas sobre el teatro. Cada una de sus reflexiones es enunciada y comentada muy brevemente, sin largos desarrollos. Y es en estos principios, dice Colao, donde se inspiró Máiquez para llevar a cabo su revolución en el teatro nacional. El tratado arranca con la idea de que el genio no se aprende. Para Talma lo importante es la sensibilidad y la inspiración del momento. El principio fundamental de su estética es el tener la naturaleza como modelo. El actor español introdujo estas reformas esenciales en la escena española: representaciones sencillas y verdaderas (no afectadas y artificiosas como en siglos anteriores), propiedad y sencillez en los vestuarios y decoraciones.

La naturalidad no sólo se encontraba en los elementos plásticos de la representación, también en la mirada, la voz y el habla. En cuanto al lenguaje, hijo de la naturaleza, en la época que tratamos era altisonante y enfático. Talma impuso el lenguaje natural a pesar de muchas críticas de actores y público, pero sostenía que las expresiones más sencillas eran las más sublimes. Se trataba de dar realidad a las ficciones escénicas, no de recitar con más o menos énfasis. También exponía que la voz había que estudiarla conociendo sus cualidades y defectos y se debía superar la inflexibilidad por medio del trabajo. Los registros habían de ser estudiados y dominados, como un instrumento musical. Declaraba, asimismo, que el actor debía tener dos facultades esenciales: sensibilidad e inteligencia, y ambas cualidades tenían que obrar en conjunto para regular los movimientos o afectos. El ideal de Talma era la representación sublime, no la perfecta.

Por último, Enrique Funes, en su obra *La declamación española*, estudia la declamación como arte del cómico, la influencia de la literatura dramática en él, la recitación popular y erudita, el recinto del arte histriónico, la vida de los actores, la corrupción de la escena, el influjo francés, la declamación trágica en el siglo XVIII y el triunfo del naturalismo, con Máiquez y su reforma, a la que considera como la verdadera fundación del realismo artístico. Define la declamación como el arte de expresar bellamente la palabra por medio del tono de la voz, y del movimiento del hombre, en ritmo progresivo y libre. Defiende que Isidoro no fue copiante de Talma, sino creador original de sus personajes: “*El verdadero profesor de Máiquez fue el de los ingenios de primer orden: la naturaleza; y si Máiquez se parece a Talma, es porque son hermanos, hijos legítimos del genio.*” Añadía que con el actor español subieron al palco escénico la historia y la naturaleza con todos los colores, todos los latidos y todas las llamaradas de la vida: “*las*

pasiones, los afectos, los caracteres se revisten de músculos humanos [...] los hombres hablan y se mueven en las tablas como en la sociedad en que viven; la escena es, en fin y por primera vez, trasunto bello y fidelísimo de la realidad en el arte.” Afirma que Máiquez no dejó verdaderos discípulos pues no enseñó sus doctrinas a ninguno de sus compañeros, pero que con su ejemplo y dirección artística convirtió los ensayos en escuela práctica. Aun así señala que es innegable su influencia: se realiza por él “*la armonía entre la declamación trágica, la de la comedia, la de los géneros intermedios y la de los ínfimos: la recitación y la mímica liganse para engendrar la expresión propia del carácter, de la pasión y de las situaciones, con las indefinidas causas que los modifican; ^alzase un trono en el escenario a la verdad y a la belleza, y el maestro cuida de que tonos y acción de los actores estén en armonía con la frase, con las ideas y con el diálogo, con los afectos y con las situaciones, con los personajes y con la obra entera, muchas veces con el espíritu del autor y siempre con la naturaleza humana*”.¹¹²

8.4. Horarios y precios

El calendario dramático, desde muy antiguo, se había acomodado al litúrgico. Por este motivo, no había comedias desde el Miércoles de Ceniza hasta la semana de Pascua, con la expresa prohibición de representar los días primeros de las tres Pascuas (Resurrección, Pentecostés y Navidad) y en los domingos de Adviento. Del mismo modo, los corrales no se podían abrir antes de las doce del mediodía a fin de evitar que el pueblo se perdiese la misa del domingo por adelantarse a coger sitio. Felipe V había tomado la decisión en 1725 de que las funciones teatrales comenzaran a las 14.30 en invierno, y a las 16 horas en verano¹¹³. A partir de 1768, y por orden del conde de Aranda, comenzó a representarse también por la noche. En las Reales Órdenes que se dieron para los teatros de la Corte en 1793 se especificaban los horarios en que principiarían las representaciones durante las tres temporadas en que se dividía el año cómico. La primera, que se solía iniciar con una obra de Calderón, transcurría desde el domingo de Pascua de Resurrección hasta últimos de junio, las funciones comenzaban a las 16.30, y los días en que había toros, por la noche. A lo largo de la segunda temporada, desde julio hasta el 3 de octubre, se

¹¹² E. Funes, *La declamación española (Bosquejo histórico-crítico)*, pp. 491 y 492.

¹¹³ Véase N. Díaz de Escovar y F. Lasso de Vega, *Historia del teatro español*, p. 295.

representaba por las noches en el coliseo del Príncipe, alternando por semanas las compañías. En el mes de julio se empezaba a las 20, en el de agosto a las 19.30, y en septiembre a las 19; y los domingos y demás festividades a las 17, en cuyos días, y a la misma hora, también representaba en la Cruz la compañía que se hallaba desocupada. Por último, la temporada tercera, desde el 4 de octubre hasta el martes de Carnaval del año siguiente, empezaban las representaciones a las 16.30, con la diferencia de que la compañía que estaba en el Príncipe se pasaba a la Cruz y viceversa.

Normalmente, en el período que estudiamos, las representaciones teatrales eran por la tarde, a las 17, o por la noche, a las 20, con una iluminación conseguida mediante antorchas¹¹⁴. En los teatros se turnaban cada día: cuando en la Cruz la función era vespertina, en el Príncipe era nocturna. En la temporada de verano las horas de actuación se retrasaban, y no todos los días había función en ambos coliseos sino que se alternaban, generalmente en el Príncipe representaban martes, jueves y sábados, y los lunes miércoles y viernes en la Cruz. Durante los fines de semana y las fiestas actuaban en ambos. Podía ocurrir que hubiese funciones dobles, adelantando una hora la primera función, esto es, a las 16, y la segunda a las 19. Esto se puso en práctica en un par de ocasiones en el teatro del Príncipe durante el mandato del rey José, en noviembre de 1810 y en noviembre de 1811, aunque no con demasiado éxito, por la falta de concurrencia. En 1814 se mandó un aviso a los empresarios para comunicar los nuevos horarios que debían regir en los coliseos para el comienzo de las representaciones teatrales. A partir del 1 de septiembre serían a las 19.30, y desde noviembre a las 18; y no se podría cambiar para ninguna función sin que procediese el consentimiento del Corregidor de Madrid.

Los horarios para comprar los billetes de entrada eran los siguientes: de 10 a 13 y por la tarde desde las 15 hasta concluir la comedia, y desde las 17 en adelante cuando ésta era por la noche. Sabemos que hubo varios problemas por fraude a la hora de reservar y pagar los palcos. En 1806, el conde de Montarco, gobernador del Consejo y Superintendente General de Teatros, prohibió, para evitar agravios, el apropiamiento, reserva y negociación de palcos, y ordenó que todos, a excepción de los llamados de orden y de los abonados, se repartieran con urbanidad y buen modo, desde las 10 y en el despacho

¹¹⁴ Consúltese, para el tema de la iluminación, el librito de Ángel González Palencia, *El alumbrado público de Madrid en el siglo XVIII*, Madrid, Filosofía y Letras, 1943.

público según los fuesen pidiendo las personas que los necesitaran. Como pena para quien incumpliera este mandato estaban reservados veinte días de cárcel y cincuenta ducados de multa, siendo castigado con mayor rigor quien reincidiese.

En junio de 1809 se podía leer en la *Gaceta de Madrid* la siguiente nota en la sección de Teatros:

*“Para evitar las disensiones que casi cotidianamente se notaban en la luneta principal del coliseo del Príncipe, ocasionadas de hallarse muchos sujetos sin asiento a la hora perentoria por hallarse ocupado por persona no legítima, y ser dudoso averiguar la certeza de la legitimidad, por carecer de número el billete, se hace saber al público que desde mañana miércoles 20 del corriente tendrán todos los boletines su número y orden de fila a que corresponda; y estarán, además de los recibidores que hasta ahora ha habido, otros dos, con la obligación de colocar a cada caballero en su respectivo asiento y recoger su billete; todo a fin de que se logre la mayor quietud y tranquilidad en un parage de los más distinguidos del teatro, redundando todo en beneficio del público, que es el fin a que se dirigen las miras de su director”.*¹¹⁵

Parece que con la entrada del siglo se había iniciado también la reventa de entradas a precios abusivos. Efectivamente, encontramos en un oficio del gobernador de la Plaza pidiendo “*se dé al alguacil mayor en el vivac el auxilio de tropa que necesita para evitar las tropelías que se cometen en los coliseos a la toma de billetes y reventa de éstos.*” Como solución, se enviaron dos cabos y ocho hombres del Regimiento de Estado durante las horas de distribución de billetes¹¹⁶. Y el fraude, podemos constatar, no sólo era cometido por la población. Cuenta Díaz-Plaja que

“En 1808 el público esperaba la cola pacientemente ante el despacho recién abierto en el teatro del Príncipe, cuando se terminaron los billetes. El público, furioso, quiso linchar al taquillero; llegaron los soldados, impusieron orden y se

¹¹⁵ *Gaceta de Madrid*, 19 de junio de 1810, p. 717.

¹¹⁶ A. M. M. Sección de Corregimiento, Legajo 1/174/19. Otros investigadores no documentan la reventa hasta 1816 por el aviso que hacían de ella en el *Diario de Madrid*.

*llevaron preso al empleado. Al día siguiente fue interrogado éste por el Ayuntamiento responsable del teatro, y el taquillero confesó que el comisario de teatros, Marqués de Perales, se llevaba diariamente el billete casi íntegro, dejando sólo algunos pocos palcos y algunas entradas de cazuela”.*¹¹⁷

No es éste el único fraude cometido a lo largo del año de 1808. José Faraldo ha encontrado información del timo de unos individuos que utilizaron las presentes circunstancias para su provecho propio y se dedicaron a falsificar los billetes para una función que, a beneficio de los hospitales, se celebró en el coliseo del Príncipe; averiguándose posteriormente que habían visitado las casas de varias señoras de la nobleza y, fingiéndose agentes del teatro, les vendían localidades exigiendo mayor cantidad que las del precio corriente. En la mayoría de los casos abonaban el importe de la localidad devolviendo después el billete, y por eso se averiguó la estafa, que proporcionó importantes ingresos a sus autores, sin que la sala de Alcaldes pudiera atrapar a los culpables.¹¹⁸

El marqués de Montehermoso, desde que detentó el cargo de Comisario de Teatros, también se preocupó por el reparto de los palcos y pidió diversas informaciones al respecto. En una de las cartas que se conserva, con fecha de 7 de junio de 1810, se le comunica que los únicos sujetos que gozaban antiguamente de la regalía de que se les conservase palco de orden hasta 12, y si no concurrían antes de esa hora, despacharle al público, eran el gobernador del Consejo, gobernador de la Plaza y capitán general, advirtiéndole que, si acudían, sólo se entendía la regalía en cuanto a la espera, pero tenían que satisfacer su importe como otro cualquiera.

En documentación de años posteriores conservada en el Archivo de la Villa encontramos más quejas al respecto e información sobre las intrigas que existían por venderlos en diferentes sitios y no guardar el orden en que acudían a solicitarlos, por lo que había continuos engaños. En 1813 se publicaba en un periódico gaditano, *La Abeja Española*, un memorial dirigido a los Señores Diputados del teatro de Cádiz, escrito por

¹¹⁷ Fernando Díaz-Plaja, *La vida española en el siglo XIX*, Madrid, Aguado, 1952, p. 239. Cita como fuente de este hecho la *Historia del teatro en el siglo XIX*, en *El Español*, Madrid, 1942. También lo narra con todo lujo de detalles José Faraldo en *El año 1808 en Madrid*, Madrid, Arróyabe y González, impresores, 1908. La solución a la que se llegó, explica este último, fue que el Ayuntamiento prohibió que, en lo sucesivo, los comisarios pudieran sacar del despacho más de un determinado número de billetes.

¹¹⁸ J. Faraldo, *El año 1808 en Madrid*, pp. 109-110.

Don Primitivo de Porras “*del gremio y claustro de la insigne e inmemorial iniversidad del PÚBLICO.*” A través de sus quejas como representante de los espectadores conocemos más datos acerca del sistema de pago que existía dentro de los coliseos, el cual intenta transformar con estas páginas en las que exige una reforma. Solicita, en primer lugar, que no se necesiten para la entrada dos boletines y que si no hay bastante confianza en el que vende los billetes de la empresa, se coloquen los dos cobradores juntos. Pide también, que no se cobre ningún cuarto en los asientos, sino que “*con una pesetita se tome el billete de ingreso, sin riesgo de que los cobradores se equivoquen en la vuelta.*” Con respecto a las lunetas, denunciaba el hecho habitual que ya hemos comentado, que no todos los billetes salían a la venta y no se distribuían justa y arregladamente, por lo que reclamaba que “*se extinga el privilegio que gozan los pillos de ser abonados perpetuos de todas las lunetas abiertas.*” Poco después pedía que no se engañase al pueblo insertando en el cartel diario la nota de palcos y asientos que se darían por abono, pues “*aunque callan saben muy bien el busilis de tales abonamientos y la trampa con que se han hecho*”.¹¹⁹

Los precios de las entradas solían venir indicados en los periódicos al comienzo de cada temporada teatral, después del nombre de quienes formaban las compañías cómicas. Durante los años de la contienda cambiaron varias veces, y cada modificación apareció publicada en la prensa. Estas fluctuaciones se debían al estado de precariedad de los coliseos que, ante la falta de asistencia a las representaciones, se veían obligados a rebajar los precios y a ofrecer mayores posibilidades a la hora de abonarse. Los importes dependían no sólo del asiento que el público eligiera, también del tipo de representación que fuera a ver, ya que había funciones diarias, obras de teatro, de medio teatro, y nuevas. En los anuncios de la prensa se especificaba siempre cuándo se iba a “cobrar de subida”, que normalmente ocurría en la puesta en escena de comedias de magia o heroicas, ya que debían invertir más fondos en vestuario, decoraciones y transformaciones. Estos anuncios casi siempre iban acompañados de la siguiente coletilla:

“No teniendo otro objetivo esta compañía que el de agradar al público, no ha perdonado dispendio alguno para conseguirlo y que la función salga en todo

¹¹⁹ *La Abeja Española*, 6 de mayo de 1813, pp. 46-50.

completa; y para poder resarcir los muchos gastos que se han originado se cobrarán las entradas de subida”.

Estas funciones, como veremos, eran las que más duraban en cartel, y para congraciarse con el pueblo, los empresarios solían rebajar el precio el último día. Para tener una idea aproximada de lo que costaba una entrada al teatro a principios del siglo XIX, copiamos a continuación los precios del Príncipe y de la Cruz en 1800 y del Teatro de los Caños del Peral en 1808:¹²⁰

PRÍNCIPE Y CRUZ

<i>Patio</i> -----	2 rs. 8 mr.
<i>Asientos de Patio</i> -----	6 rs. 8 mr.
<i>Gradas</i> -----	4rs. 8 mr.
<i>Asientos en las barandillas</i> -----	10 rs. 8 mr.
<i>Asientos en el corredor</i> -----	8 rs. 8 mr.
<i>Cubillos, asientos 1º</i> -----	11 rs. 8 mr.
<i>Cubillos, asientos 2º</i> -----	8 rs. 8 mr.
<i>Alojeros, asientos 1º</i> -----	10 rs. 8 mr.
<i>Alojeros, asientos 2º</i> -----	8 rs. 8 mr.
<i>Antepechos de alojeros</i> -----	10 rs. 8 mr.
<i>Entradas de Tertulia</i> -----	4 rs.
<i>Asientos en delantera Tertulia</i> -----	8 rs.
<i>Cada asiento de luneta</i> -----	12 rs.

Palcos por entero

<i>Palco principal con sillas</i> -----	64 rs.
<i>Palco 2º con sillas</i> -----	48 rs.
<i>Palco 3º con sillas</i> -----	34 rs.
<i>Palco grande y 2º de enfrente</i> -----	64 rs.

¹²⁰ *Diario de Madrid*, 12 de abril de 1800 y 26 de mayo de 1808, p. 590.

Palcos tomados por asientos

<i>Asiento en palco principal en delantera</i>	-----10 rs.
<i>Id. en 2º asiento</i>	-----8 rs.
<i>Palco 2º, asiento en delantera</i>	-----8 rs.
<i>Id. en 2º asiento</i>	-----6 rs.
<i>Asiento en palco grande en delantera</i>	-----8 rs.
<i>Id. en 2º asiento</i>	-----6 rs.
<i>Asiento en palcos 3º en delantera</i>	-----6 rs.
<i>Id. en 2º asiento</i>	-----4 rs.

CAÑOS DEL PERAL

<i>Cada palco del piso baxo y principal</i>	---56 reales
<i>Los segundos</i>	-----36 rs.
<i>Sillones de galería</i>	-----14 rs.
<i>Sillas de ídem</i>	-----10 rs.
<i>Lunetas principales</i>	-----10 rs.
<i>Tertulias de hombres y mujeres</i>	-----4 rs.
<i>Segundas</i>	-----1 rs.
<i>Palco por asienta delantera</i>	-----10 rs.
<i>Segundas</i>	-----8 rs.
<i>Además se pagará por la entrada</i>	-----4 rs.

Sin embargo, pocos días después se rectificaba esta lista de precios por la incomodidad que suponía para el público el haber de tomar billetes de entrada además de la del asiento requerido. La decisión tomada fue la de suprimir el billete de entrada y pagar los siguientes precios:¹²¹

<i>Palcos baxos y principales</i>	-----74 reales
<i>Los segundos</i>	-----60 rs.
<i>Sillones de galería</i>	-----18 rs.

¹²¹ *Diario de Madrid*, 1 de junio de 1808, p. 600.

<i>Sillas de ídem</i> -----	14 rs.
<i>Lunetas principales</i> -----	14 rs.
<i>Bancos altos y baxos de patio</i> -----	18 rs.
<i>Palcos sueltos</i> -----	6 rs.
<i>Tertulias de hombres y mujeres, primera fila</i> --	8 rs.
<i>Ídem, segunda fila</i> -----	6 rs.
<i>Cazuela, primera fila</i> -----	8 rs.
<i>Ídem, segunda</i> -----	6 rs.
<i>Ídem, tercera</i> -----	5 rs.
<i>Ídem, cuarta</i> -----	8 rs.
<i>Delanteras de palcos por asiento</i> -----	16 rs.
<i>Demás billetes e ídem</i> -----	12 rs.
<i>Boquetes de tertulia y cazuela</i> -----	8 rs.

El Teatro de la Cruz, cuando se formó bajo la dirección de la actriz Manuela Carmona en noviembre de 1809, bajó los precios, ya que no contaba con subvenciones estatales:

“Los precios de todos los puestos del teatro se han arreglado en los términos que denota el siguiente:

<i>POSESIONES</i>	<i>FUNCIONES</i>	<i>TR. NUEVAS</i>	<i>ID. DE TEATRO</i>
-----	<i>DIARIAS</i>	<i>Y DE ½ TR.</i>	-----
	-----	-----	-----
<i>Palcos baxos</i>	40 rs.	44	48
<i>Id. principales</i>	30	34	38
<i>Id. Segundos</i>	20	24	28
<i>Lunetas principales</i>	7	8	9
<i>Sillones</i>	6	7	8
<i>Lunetas de patio</i>	4	5	6
<i>Asientos altos y baxos de las gradas</i>	3	30 quartos	4

<i>Asientos de patio</i>	3	30 quartos	4
<i>Tertulia de hombres y mujeres, 1ª fila</i>	4	5	6
<i>Id. Segunda fila</i>	2	2	21 quartos
<i>Delantera y 1ª fila de cazuela</i>	4	5	6
<i>Id. Segunda fila</i>	3	4	5
<i>Asientos comunes de id.</i>	2	21 quartos	3
<i>Patio en pie</i>	12 quartos	14 quartos	2
<i>El palco de asientos que es en el 2º</i>			
<i>Piso encima del de la villa, 1ª fila</i>	7	8	9
<i>Id. Segunda</i>	6	7	8
<i>Id. Todos los demás asientos</i>	5	6	7

*Todos los sujetos que gustaren abonarse se les cobrará con arreglo al precio de las funciones regulares; pero estos anticiparán el importe de un mes adelantado al tiempo de abonarse”.*¹²²

Esta medida obligó a que el teatro del Príncipe tuviese que rebajar también los suyos el 1 de diciembre del mismo año. Con ayuda de la subvención real que esta compañía poseía, el teatro realizó pequeñas reformas de mejora durante toda la guerra, como la de colocar faroles a la entrada y la habilitación de nuevas localidades. Así lo podemos leer en el siguiente aviso:

“En atención al corto número de palcos que quedan para el servicio del público, después de los que están tomados por abono, se ha habilitado con superior aprobación todo el terreno que ocupaban las dos tertulias de costado para otro piso de palcos terceros, que empezarán a despacharse desde mañana sábado al precio de 24 reales en las comedias diarias y 32 en las de subida, que es lo que producía la localidad de 4 asientos de delantera, quedando a beneficio del público el mayor nº de personas que pueden colocarse y con mayor decencia. Igualmente se ha

¹²² *Diario de Madrid*, 1 de noviembre de 1809, p. 540.

*habilitado para palco de asientos, en que se admitirán personas de ambos sexos, la tertulia de frente al escenario”.*¹²³

Los periódicos tenían por costumbre anunciar cuál había sido la cantidad recaudada en la función del día anterior. Esto se convierte en una fuente de información importantísima para conocer cuánta era la asistencia del público a las funciones y para encontrar la causa de por qué cambiaban tan a menudo de función, o qué obras gustaban más o tenían mejor acogida. Durante los años que duró la contienda contra los franceses lamentablemente no siempre encontramos esta información ni en la prensa ni en otras fuentes más fiables, como son los libros de cuentas del Archivo de la Secretaría y Contaduría de la Villa. De todas formas son muy reveladoras cuando aparecen; así, durante los primeros meses de batalla, la recaudación descendió a tales niveles que el teatro del Príncipe se vio obligado a cerrar sus puertas “*por no haber entradas*”¹²⁴, ya que a veces el recuento final no llegó a los 200 reales. También observamos que en momentos de grandes victorias o de desalojo de tropas francesas, días en que se estrenaban obras de tema patriótico o político, las entradas se multiplicaban y llegaban a los 9.000 reales diarios.

Desde muy antiguo, parte de la entrada que se recaudaba en los teatros era para el sostenimiento de la beneficencia de Madrid. Durante los años de la Guerra de la Independencia esta medida no se llevó a cabo, pero nada más que finalizó la contienda, los hospitales, como ya hemos visto, exigieron sus derechos.

8.5. Festividades e iluminación

Existía en Madrid una Junta de Festejos encargada de organizar los eventos para celebrar cualquier suceso que pudiera conmemorarse. En el Archivo de Villa, en la sección

¹²³ *Diario de Madrid*, 19 de octubre de 1810, p. 460.

¹²⁴ *Diario de Madrid*, 13 de mayo de 1808, p. 540. Del estado en que se hallaban los madrileños, alejados de todo espectáculo, nos da clara idea una comunicación dirigida por el apoderado de las compañías cómicas de Madrid, Antonio Pinto, al Ayuntamiento de la villa, con fecha del día 8 de junio, en la que se lamentaba del “*estado de penuria en que se hallan los cómicos, empeñadas sus ropas, sin cobrar sus sueldos, y sin que la gente acuda al teatro, pues el público está retraído por efecto de las circunstancias.*” Decía que se habían “*visto precisados a mendigar para mantener abiertos los teatros y poder distraer al pueblo*”, por lo que pedía algún socorro, incluyendo al final de su solicitud el estado de cuentas con la razón de los gastos fijos que tienen los teatros del Príncipe y de la Cruz todos los días del año y los gastos que ocasiona un teatro en cada día de representación, llegando a la suma de 4.903 reales de gastos. (J. Faraldo, *El año 1808 en Madrid*, p. 60).

de Festejos, tanto de Secretaría como de Contaduría, hemos podido conocer todo lo que acontecía en torno a estos actos. En abril de 1808 se celebró la proclamación de Fernando VII como rey después del Motín de Aranjuez. Se conserva un soneto que la villa de Madrid dedicó a S. M., así como todos los datos de la función: las luminarias, el repique de campanas, el vestuario, los adornos de las Casas Consistoriales, y como no, la factura de todos los gastos, como el de los pintores o las tropas que debían guardar el orden.

En los momentos en que no estuvo José I al mando de los teatros, las compañías aprovecharon para celebrar festividades propias de los españoles, ya fuese para festejar a Fernando VII, aunque estuviera todavía retenido en Francia, el día de su santo, 30 de marzo, y el de su cumpleaños, 14 de octubre; o para celebrar batallas ganadas a los franceses, como del 13 al 16 de agosto de 1812 en que se festejó la entrada triunfal de los ejércitos españoles, el 26 de junio de 1813, por las victorias conseguidas, el 24 de septiembre del mismo año para celebrar el aniversario de las Cortes, y el 5 de enero de 1814 a causa de la cercana llegada de S. M. El Deseado a la capital. Era normal que en estos días se hicieran funciones especiales en los teatros. El día 9, tras la victoria de Bailén, se reunió el Ayuntamiento Extraordinario para firmar el acuerdo de que el día 25 se pusieran fuegos artificiales en el Paseo del Prado y dos músicas instrumentales, una de aire y otra de cuerda, para agradecer a los ejércitos de las provincias su lucha contra el francés. De los árboles debían colgar carteles con el lema siguiente:

*“Morir por Fernando,
Patria y Religión
es hoy el objeto
de todo español”.*

El marqués de Perales fue el encargado de buscar un poeta para que hiciese una introducción análoga a las circunstancias en las funciones de teatro que se hiciesen para celebrar este objeto, la solemne proclamación solemne de Fernando VII, el día 25 de agosto de 1808, y se obsequió con 6.000 reales a cada compañía. También destacó el 14 de octubre del mismo año, en que *“Las compañías de Madrid, ansiosas de ratificar su respetuoso amor a su deseado Monarca y Sr. D. Fernando VII, han destinado nuevamente la suma de*

*3.000 reales para las urgencias del ejército de Andalucía, con el plausible motivo de su cumpleaños; cuya cantidad se ha entregado en el día de ayer al mayor general de la 3ª división de dicho ejército*¹²⁵. Y para celebrarlo hubo estrenos en los tres teatros. Lo mismo ocurrió este mismo día años después, en 1812, cuando no estaban las tropas francesas y se celebró por todo lo alto el cumpleaños del rey hispano, con loas alusivas, diversos bailes, piezas breves, máscaras y comedias realizadas con gran magnificencia.

Con José I, aunque el entusiasmo del pueblo era menor, tampoco se reparó en gastos para celebrar, en primer lugar, su proclamación como rey de España. Contamos con los recibos detallados de lo que se gastó la comisión de festejos dicho día. Destacamos la cera entregada para la iluminación de las Casas Consistoriales, los músicos que tocaron en los balcones de la villa, las tapicerías, las arañas y los cortinajes para el adorno de los mismos, la comedia que se sirvió, los boletines para los palcos, el molde para los billetes de las lunetas y para el resto de los compartimientos del coliseo, el molde de los versos que la villa dedicó al rey y de los que se sacaron tres mil ejemplares (doscientos de ellos en papel del Holanda), los vestidos, los palafreneros de las Reales Caballerías, el refresco servido, el maestro polvorista, el arco triunfal y los tablados, las funciones gratuitas de los coliseos, las corridas de toros extraordinarias, la iluminación general y los fuegos artificiales¹²⁶. Sin embargo, por lo que hemos podido leer en diferentes escritos de época, las cosas no salieron como se deseaba por parte del gobierno intruso:

*“Si fue ignominiosa su entrada no lo fue menos su proclamación. [...] Lo que estuvo como nunca fueron los coliseos porque deseando el tío Pepe que el pueblo se regocijase con tan plausible motivo, mandó que la entrada fuese libre el día 25 y 26. Ya se ve, arrebataron como era consiguiente hasta el último boletín, porque esto de jolgorio y de valde a nadie disgusta; mas ni por esas, pues la primera tarde solo hubo treinta y seis personas entre el del Príncipe y la Cruz, porque rompieron y tiraron por las calles los boletines”*¹²⁷.

¹²⁵ *Diario de Madrid*, 14 de octubre de 1808, p. 368. Véase también el folleto satírico y propagandístico titulado *Cotejo de la proclamación de Josef Napoleón Intruso con la de nuestro amado y legítimo rey don Fernando VII*, s.l., s.n., s.a.

¹²⁶ A. M. M., Sección Contaduría, Legajo 3/213/1.

¹²⁷ *Carta jocosidad de un vecino de Madrid*, pp. 34-35.

Y en otro testimonio leemos lo que sigue, después de hablar de las sucias colgaduras de los balcones¹²⁸ y de la escasa iluminación:

“Para excitar el regocijo público que debía seguirse a tan plausible motivo, mandó el soñado Rey de España se franquease por dos días la entrada de los tres coliseos: no bien estuvo habilitado el despacho de billetes se abocó una concurrencia numerosa a alcanzarlos; pero con un objeto bien ajeno del agradecimiento con que debía contextarse a la generosa esplendidez del nuevo proclamado. ¡Ah quien lo creyera! Los teatros estuvieron vacíos totalmente en la primera noche, porque los desagradecidos Madrileños en vez de suscribirse a tan bellas diversiones rompieron inmediatamente los billetes para inutilizar la entrada, cuyo chasco no tuvo lugar en la segunda noche en que la vigilancia y prevención francesas condujeron a los teatros a más de ochenta personas”.¹²⁹

Tenían por costumbre los teatros de la capital iluminar su fachada unos cuantos días al año con ocasión de estas festividades¹³⁰. No se pierde esta costumbre durante los años de la Guerra de la Independencia; al contrario, se amplía con nuevos días de fiesta. Durante los años de regencia de José I se añaden al calendario varios días festivos, a saber, el 19 de marzo, San José, el 22 de mayo, día de la reina, y el 15 de agosto, cumpleaños del Emperador. A estos días se añadió el 31 de marzo de 1811, fecha del nacimiento del hijo de Napoleón. En las primeras temporadas, Bonaparte no se contentó sólo con iluminar los teatros, también fue la entrada gratis, “a expensas de la Municipalidad”, y organizó corridas de toros.

¹²⁸ “Los vecinos que vivían en la carreta tuvieron forzosamente que colgar y lo hicieron según les dictaba su amor al nuevo Soberano. Colchas y tellizas de algodón raído, roto y mugriento, cortinas de seda meadas de gatos del tiempo del Cid Campeador: grisetas de las que gastaba en zagalejos la infanta Doña Urraca: estopillas de calzonazos que tenía Abenazar cuando le cautivaron los españoles hace cinco siglos: mil preciosidades, venerables por su antigüedad, fueron el testimonio del amor y respeto de los madrileños.” (Viaje redondo de Jusepe Primero, iniciado para Rey de las Españas por la gracia diabólica y poder irresistible de su hermano Napoleón, Madrid, Imprenta de Eusebio Álvarez, s.a. [1808], p.13).

¹²⁹ Resumen de los hechos más notables que fijan la conducta del ejército francés durante su existencia en la capital de España, y relación exactamente circunstanciada de lo ocurrido en la escena del dos de mayo, por D. T. de V., Madrid, Imprenta de Vega y Cía., 1808, pp. 55-56. También leemos la misma noticia en otro papel de época firmado por El Amigo de la Patria, *Un español a todos*, Málaga, Imprenta y Librería de Carreras, s.a.

¹³⁰ El simple hecho de que se iluminaran los teatros por un cumpleaños real provocaba regularmente el aumento de las recaudaciones diarias.

Fue muy sonado uno de estos días de iluminación, el 2 de febrero de 1809, fecha en que José I, ya con las riendas de España en sus manos, se quiso congradar con el pueblo por el que todavía no era bien admitido, y acudió al teatro de los Caños del Peral. Este acontecimiento aparece reseñado en todos los periódicos y crónicas del momento, y dice así el publicado por el diario oficial tres días después de la representación:

“Ayer se dignó S. M. asistir al teatro de los Caños del Peral, en que se representó la comedia de Calderón, intitulada Mañanas de abril y mayo, con un sainete, tonadilla y bailes nacionales en los entreactos. Hizo este obsequio a S. M. la villa de Madrid, procurando en los pocos días que ha tenido para prepararle dar a este espectáculo toda la posible perfección. Estaba adornada la sala del concurso con diferentes colgaduras de seda, e iluminada con muchedumbre de luces. La entrada fue gratis, y tan numerosa la concurrencia de espectadores que ningún puesto se quedó sin ocupar.

Recibió a S. M. el muy ilustre Ayuntamiento de Madrid, acompañándole hasta su palco, y tuvo el honor de presentar al Soberano la expresión de su gratitud en los versos que se pondrán al fin.

Apenas entró en el palco S. M. le saludó el concurso con las más expresivas demostraciones de agradecimiento y amor, repitiéndose muchas veces las palmadas y vivas, que interrumpió la obertura de la numerosa y escogida orquesta.

En el telón que cubría la boca de escena se veía un obelisco sobre un pedestal, y debajo un zócalo: el genio de la paz representado en un hermoso mancebo alado con una rama de oliva en la mano izquierda, tenía en la derecha una antorcha con la cual abrasaba varios despojos militares, y debajo en letras de oro había la siguiente inscripción:

VIVE FELIZ, SEÑOR, REINA Y PERDONA

Toda la corte reunida en aquel sitio vio en él por la primera vez a su príncipe como a un padre en medio de su familia, que ama y gobierna; y le despidió al concluirse el espectáculo, que hizo breve su presencia, con nuevos aplausos y aclamaciones.

Los versos que tuvo el honor de presentar a S. M. el ayuntamiento son los siguientes:

*Quando, Señor, la corte de tu imperio
Te ve asistir al templo de las musas,
¡Oh! ¡Qué esperanza tan feliz concibe!
¡Oh! ¡quánto acierto a tu gobierno anuncia!
Tú, su delicia, su defensa y padre
serás, y en ti todos sus bienes funda:
Que donde late corazón sensible
allí virtud, allí piedad se juntan.
Te vio postrado el celo reverente
Ante las aras del Señor augustas,
paz y justicia prometen al mundo,
y en la dicha común cifra la tuya. [...]”¹³¹*

Poco después de esta fecha ocurrió un incidente en el teatro el día de la onomástica del rey, 19 de marzo de 1809 “*que da un tono divertido a la exagerada, si bien comprensible, susceptibilidad de José para con su posición en Madrid*”¹³². Al término de la función descendía una nube sobre la escena y los actores se reunían en torno al retrato de Su Majestad, al que rodeaban con guirnaldas de flores. Debajo del cuadro se podían leer dos versos en francés que estaban destinados a halagarlo: “*C’est Lycurgue, Solon, c’est l’aîné del Césars*” que José I tomó como un desaire al mencionarle sólo en calidad de hermano mayor de los Bonaparte, por lo que metió en la cárcel al director del teatro.

Para preparar su llegada a la ciudad en mayo de 1810 se erigió un arco de triunfo colocado en la puerta de Toledo, en prueba de gratitud y fidelidad. También en este mes se celebraron los días de la reina ausente, Luisa, con el adorno de las salas capitulares y un

¹³¹ *Diario de Madrid*, 5 de febrero de 1809, p. 120. Los gastos por las luminarias se conservan en el A. M. M., Sección Contaduría, 4/383/2. Para esta función, los hermanos Tadei diseñaron un telón de 36 pies de ancho por 34 de alto que cubría la boca del escenario, y cuya descripción aparece ya detallada en la noticia de la prensa.

¹³² G. H. Lovett, *La Guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*, II, pp. 103-104. (Saca la anécdota de La Forest, despacho del 20 de marzo de 1809, II, p. 138).

baile en su obsequio, dejado al cuidado de los señores capitulares. En el día del nacimiento del rey de Roma y en los días de la reina Luisa hubo iluminación general de todos los vecinos y salvas de artillería por orden del señor Corregidor. En julio de 1811, fecha en la que el rey entró de nuevo en la capital después de su viaje a Roma, Dámaso Gutiérrez de la Torre, Corregidor de Madrid, dispuso que para el 15 de este mes estuviesen listos los adornos, las salvas de artillería, la iluminación, el repique de campanas y los fuegos de artificio. Para el día siguiente organizó una función dramática en los coliseos y una corrida de toros con la entrada franca al público. También en 1811, según información conservada en el Archivo de Palacio, se pusieron dos faroles más en la puerta del coliseo del Príncipe para que tuvieran mayor luminosidad, y se iluminó más la escalera por la que subía S. M. al palco del Príncipe.¹³³

En 1812, el Ayuntamiento dispuso unos obsequios con motivo del cumpleaños del rey José. El Corregidor escribe diciendo que los dos años anteriores también lo han celebrado quedando la Municipalidad *“muy poco satisfecha por la ninguna proporción que ha tenido con lo vasto de sus deseos, la cortedad del obsequio”*¹³⁴. Estos días repartieron premios a doncellas y a alumnos de las tres nobles artes que se habían distinguido a juicio de la Real Academia. También se dieron comidas extras a los presos y vestidos a los niños del hospicio. Manuel García de la Prada, Corregidor en estos momentos de la capital, expuso que, debido a la escasez de este año, la Municipalidad no se pudo extender a más.

La economía iba decayendo, de hecho 1812 se llamó “el año del hambre”, y ya no hubo más gratuidad en las entradas, incluso se cobraban de subida por representar en los días de fiesta funciones especiales o estrenos. Aun así, se mantuvo el hecho de que en los días señalados hubiese novedades e iluminación de los coliseos pues, a pesar de las dificultades de la Tesorería, José Bonaparte siempre dio una gran importancia política a los teatros. Era costumbre que se representara algo nuevo en estos días de festividad, aunque fuese un baile o una farsa. También era común, si no había estrenos, representar alguna función que gustase mucho al pueblo, como comedias de magia o heroicas, sobre todo en el Teatro de la Cruz; y en el del Príncipe, que era el teatro oficial del reinado josefino, se estrenaban o reponían traducciones francesas u obras en honor y halago del rey, como en

¹³³ Se conservan los consumos de aceite y demás, y varias cuentas de los gastos de este alumbrado según los días en que asistía S. M. a las funciones. (A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1).

¹³⁴ A. M. M., Sección Secretaría, legajo 2/85/14.

marzo de 1810 que se llevó a las tablas *La gran clemencia de Tito* y la loa *El templo de la gloria*, ambas de Zavala y Zamora, en las que inspiraba ideas tales como que la salvación del despotismo español, asociado a Godoy, estaba en manos de José Bonaparte.

El problema que tuvieron las compañías a causa de estas funciones que ofrecían de balde al pueblo era que luego no se les abonaba con facilidad y habían de estar pleiteando para que les pagaran. Así, encontramos la reclamación de seis funciones gratuitas dadas en la Cruz en 1811 y 1812 que la Municipalidad no les quiso dar por válido y no se las abonó alegando que sólo fueron tres las que se dieron en honor de S. M. y que las demás fueron un fraude. La misma suerte corrió la función que ejecutó la compañía del Príncipe el 16 de julio de 1811 por la feliz llegada de S. M. a la corte por orden del Corregidor de Madrid Dámaso de la Torre. Casi un año después, el 27 de mayo de 1812, pedía el Comisario general de teatros, marqués de Casa-Calvo, que se pagase lo estipulado, es decir, 6.000 reales por función. Sin embargo, el Corregidor le escribía días después arguyendo que esa función la mandó dar el corregidor motu proprio y no de acuerdo con la Municipalidad, por lo que no era posible hacer la entrega de esta cantidad sin que lo autorizase el ministro de Interior, que finalmente acabó consintiéndolo el 5 de junio de ese mismo año; orden por la que se entregó al agente del Príncipe, Josef Barbieri, la cantidad estipulada. En disposición posterior autorizó también el pago correspondiente a la Cruz.¹³⁵

Otro tema que hay que recordar con respecto a los días festivos es el hecho de que José I no mantuvo las mismas normas que regían en los teatros respecto a ciertos días del calendario español en los que se tenía por costumbre, ya desde antiguo, suspender las representaciones. Estos eran el día de Miércoles de Ceniza, la Cuaresma completa, Semana Santa, el 1 de noviembre, día de Todos los Santos, y el 24 de diciembre, Nochebuena. Podemos observar en la cartelera de estos años que durante las temporadas teatrales en que estuvo vigente el reinado de los franceses, estas costumbres se alteraron y no se suspendieron las representaciones teatrales ningunos de estos días, con excepción de la Semana Santa.

Por orden del 23 de septiembre de 1812, en la España libre se había decretado que todos los años, el 24 del mismo mes, la corte se vistiera de gala y se hicieran salvas de

¹³⁵ A. M. M., Sección Corregimiento: Festejos, Legajo, 4/125/3 y A. H. N., Sección Consejos, Legajo 17786, carta del 31 de mayo de 1812.

artillería en justa memoria de la instalación del Congreso Nacional. El jefe político, de acuerdo con el Ayuntamiento, ordenó que en la víspera de este memorable día hubiera repique general de campanas a medio día y de 8 a 9 de aquella noche, iluminación de las casas públicas y las de las autoridades. Se organizaba también, cada año, un desfile de tropa y música militar desde las Casas Consistoriales hasta la parroquia de Santa María, donde se celebraba un solemne Te Deum. En 1813, para esta conmemoración, se iluminaron los teatros, se representaron piezas nacionales alusivas a las circunstancias, *Pelayo y La Constitución y su significado* en el Príncipe, y *El ejemplo mayor del patriotismo* en la Cruz, y se cantaron himnos patrióticos. Además, el producto de esta recaudación fue cedido gustosamente por las compañías para el vestuario de las tropas y el Regimiento de Logroño.

En marzo del año siguiente, 1813, también se mandó solemnizar el día 19, aniversario de la publicación de la Constitución política de la monarquía española “*para fixar más y más la memoria de tan fausto día, avivando el espíritu público y exaltando el entusiasmo nacional*”¹³⁶. Para ello, se decretó que la corte se vistiera de gala, un besamanos e iluminación general, un solemne Te Deum en todas las iglesias y salvas de artillería en todas las plazas del país.

En mayo de 1814 redactó un bando el secretario Ángel González Barreyro al “*heroico quanto magnánimo pueblo de Madrid*” previniéndole sobre la entrada de Fernando VII en la capital y de cómo debía ser su comportamiento. Se conserva una carpeta del Ayuntamiento Constitucional en la que se guarda toda la relación de objetos que la Municipalidad dispuso, a nombre de su heroico pueblo, para dicho recibimiento. La comisión de festejos de este año estuvo formada por el conde de Mot, el marqués de Castelfuente, Don Manuel Palomera, Don Santiago Gutiérrez de Arintero y Don Ramón de Angulo. Se escribieron también unas disposiciones de comedia para el día en que S. M. se dignase asistir. Se especificaban en dicho papel las obras, bailes y cantos, y los actores que harían el papel en cada uno de ellos. Como obra principal se escogió la de Lope de Vega *El mejor alcalde el rey*.

El 12 de octubre de este mismo año el Juez Protector de los Teatros, conde de Moctezuma, redactó un bando sobre los regocijos que habría el día del cumpleaños de Fernando VII:

¹³⁶ A. M. M, Sección Secretaría, Legajo 2/167/151.

“Sin embargo de que todo buen español tiene grabado en el fondo de su corazón el nombre y fiel retrato de nuestro amado Monarca cuya prenda hace su mayor delicia, el próximo recuerdo que debe suscitar su cumpleaños el 14 del presente mes, dará nuevo impulso a la acendrada lealtad de este heroico vecindario en aquel feliz día y después de una privación tan sensible por espacio de seis años”.

Pedía compostura a los vecinos y les anunciaba que S. M. asistiría al teatro de la Cruz:

*“Esta nueva prueba de amor de nuestro monarca debe obligar a todos los individuos que concurran a aquella función, lo ejecuten con la decencia y decoro que exige la Real presencia: y así nade podrá entrar a los palcos no siendo con vestido o traje serio, particularmente las Señoras”.*¹³⁷

Todos los años, por Carnaval, la Sala de Alcaldes de Casa y Corte publicaba un bando en el que prohibía los abusos que se cometían en estas fechas. El Bando del 9 de febrero de 1812 venía firmado por Don Manuel García de la Prada, Caballero de la Real Orden de España y Corregidor, y en él permitía a todas las personas presentarse en público con máscaras desde las 12 del día hasta las 6 de la tarde, y después de esta hora sólo podían llevarla quienes fuesen al baile del teatro de los Caños, únicamente a la ida y vuelta y sólo por las calles Alcalá y Prado. Fuera de estos puntos no podían juntarse, ni bailar ni usar de libertades¹³⁸. Dos años más tardes firmaban este bando los señores alcaldes conde de Moztezuma y marqués de las Hormazas prohibiendo los espectáculos que se cometían en estos días. Publicaban también una minuta dando disposiciones: la prohibición de que se tirasen huevos con agua, harina, ni cosa alguna con que se pudiera incomodar a las gentes, echar aguas por las ventanas, estuviera limpia o sucia, y poner mazas a personas ni a perros, bajo una multa de 20 ducados a quien lo infringiera.¹³⁹

Este mismo año de 1814, el señor Jefe Político, Joaquín García Doménech, recordó a los empresarios de los teatros que antiguamente se conservaba la costumbre de cerrarse

¹³⁷ A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/157/67.

¹³⁸ A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 4/304/22.

¹³⁹ A. M. M., Sección Corregimiento, Legajos 2/175/44 y 1/451/11.

los teatros de la capital desde el martes de Carnaval hasta el Domingo de Resurrección, permitiendo sólo la representación de asuntos sagrados. Aunque esta norma fue contravenida por el gobierno intruso les previene ahora “*que en el teatro de su cargo no se ejecute el baile del bolero ni otro alguno en que se deba usar castañuelas, mientras dure el presente tiempo de Cuaresma, quedando U. M. como responsable de la menor contravención*”.¹⁴⁰

8.6. Policía de los espectáculos

Desde principios del siglo XVII las representaciones teatrales estuvieron vigiladas y controladas por los llamados Alguaciles de Comedias, de los que se conserva amplia información en el Archivo Municipal de Madrid¹⁴¹. El 11 de febrero de 1765 se publicó una Real Orden mandando que en adelante asistiera diariamente a las representaciones un Alcalde de Corte “*para que puedan estar promptos a remediar los desórdenes.*”¹⁴² El Juez Protector ejercía su autoridad sobre el escenario y los actores, un representante de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte gobernaba el patio y los palcos del teatro, y ambos cooperaban para el decoro público. En el año de 1800 se escribieron nuevas disposiciones para el orden de la escena en los coliseos de Madrid. Debía haber dos alguaciles, uno en la puerta de hombres y otro en la cazuela. Tenían que estar presentes en la cobranza para que no entrasen personas sin pagar y no se cometiera fraude alguno, dando cuenta de cualquier infracción o suceso al señor alcalde. Habían de asistir con vara y gozaban cada uno de ocho reales por cada día de representación. No conocemos el nombre de los alguaciles que trabajaron durante la Guerra de la Independencia, pues no se encuentra esta información desde 1807 hasta 1822¹⁴³. Mientras estuvo en el poder José I, se reforzaba la guardia en el teatro, y podemos encontrar en el Archivo de Simancas un gran número de los informes de los policías que vigilaban los coliseos. En ellos redactaban con precisión todo lo que había ocurrido durante la representación. No hicieron falta, sin embargo, al principio de la

¹⁴⁰ A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/25/30.

¹⁴¹ María del Carmen Simón Palmer ofrece la documentación existente acerca del cargo del Alguacil de Comedias de Madrid desde su fundación hasta su supresión definitiva (1630-1872). (M. C. Simón Palmer, “Documentos sobre los corrales de comedias de Madrid en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 3ª época, I-II (1977), pp. 153-162).

¹⁴² E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias*, p. 657.

¹⁴³ A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 3/474/3.

invasión, como constata Vicente Núñez de León, Ayudante Mayor de la Plaza de Madrid, en una carta dirigida al marqués de Perales con fecha de 26 de agosto de 1808 en el que le hace saber:

“El Señor Gobernador de la plaza me encarga haga presente a U. S. que los pocos cuerpos de la guarnición no dan el servicio de teatros por ahora por la falta de gente, lo que se ha hecho presente a los gefes del exercito de Valencia y Andalucía”.¹⁴⁴

Pero ya en enero de 1809, los señores comisionados de teatros, Juan Jaramillo y Julián de Fuentes, organizaron junto a las compañías todo lo concerniente al pago de las tropas que asistían a las funciones para velar por el orden de los coliseos. En un oficio que dirigieron al Corregidor de Madrid le informaban de que iban a satisfacer desde el día primero del presente año en adelante los alquileres de los cuerpos de guardia, la luz para ellos, la gratificación para los sargentos y 16 reales en cada representación a las tropas; al tiempo que le pedían que los sargentos se entendieran directamente con el contador de teatros.

Isidoro Máiquez dirigió una carta a Montehermoso el 7 de septiembre de 1810:

“Entre las disposiciones que se tuvieron presentes al tiempo de pedir yo el teatro a S. M. por medio de V. E. especifiqué el puesto que debía darse al Señor Comisario de Policía y cuatro agentes, que concurren diariamente para la observancia del buen gobierno. Pero habiéndose notado que la concurrencia de estos llega muchas veces a ocho o más agentes, con perjuicio de los intereses de la Compañía, se ha recurrido al señor Comisario y ha respondido los lleba a fines de que no debe dar parte. Así lo creo y venero, más en tiempo que concurrían los señores Alcaldes de Corte, jamás entraban más que el Escribano y dos o tres alguaciles, que se colocaban en el antepecho del mismo alojero o palco de S. S^a. En

¹⁴⁴ A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/255/5.

*esta atención recurro a V. E. a fin de saber si debe la compañía sufrir este perjuicio que es conocido y que no se tuvo presente al tiempo de el Plan”.*¹⁴⁵

Le contestó Juan Antonio Zamacola explicándole que los palcos que ocupaban los comisarios de policía durante la representación eran los mismos que ocuparon antes los Alcaldes de Casa y Corte, y que continuarían asistiendo hasta que se les comunicase lo contrario. Debido a esta respuesta, Máiquez pidió de nuevo a Montehermoso que se cortara este abuso contrario a los intereses del teatro “*que tiene la fortuna de estar baxo la protección inmediata de V. E.*”; y en otro escrito, fechado el 17 de enero de 1811 y firmado por Máiquez, Solís, Caprara y López le hacían ver el daño que causaba al teatro el que se ocupasen tantos palcos y lunetas de valde. Citaban los ocupados por el Excmo. Sr Augusto Belliard, el ministro de Policía, el Comandante de la Plaza, el Comisario de Policía, los individuos de la Municipalidad, los agentes de Policía, los veinticuatro hombres de guardia y los oficiales militares destinados para la vigilancia del teatro. No incluían a los amigos y conocidos que entraban en estos palcos, por no ser fácil determinar su número, pero solicitaban la reforma de tan declarados abusos

*“pues sin exagerar apasionadamente el cálculo se puede asegurar que ciento y cincuenta y aun doscientas personas se abrogan el derecho de entrar de valde en un Teatro que apenas puede contener ochocientas, y que las circunstancias actuales reducen a una economía rigurosa, aun en los ramos que menos la pueden admitir”; y piden que su Soberana Autoridad dé remedio a unos abusos tan contrarios a la bondad de sus deseos como a la prosperidad del teatro, que S. M. misma encarga y encomienda al patrocinio de V. E.”.*¹⁴⁶

A principios del mes siguiente, febrero de 1811, escribió Máiquez a Montehermoso haciendo una declaración acerca del incidente ocurrido el día 7 en el coliseo del Príncipe, quejándose de la falta de moderación en el corto número de concurrentes “*que miran a los actores como a esclavos y que juzgan comprar a la puerta el derecho de insultarnos con*

¹⁴⁵ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1.

¹⁴⁶ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1.

animosidad e insolencia; y algunos de ellos fue maltratado no sólo con palabras, sino también con obras, como no lo sería el más infame de la más infame sociedad.” Por este motivo pedía su dimisión como actor y director del teatro, por no admitir el oprobio y los insultos sin razón. La solución para que esto no llegase a ocurrir fue la mano dura del ministro de Policía, Pablo Arribas, que el 13 del mismo mes propagó un aviso al público de orden del gobierno:

“Tocando solo al Gobierno reprender o castigar a los actores que falten a su deber para con el público: ninguna persona de cualquiera clase o condición que sea está autorizada para arrojar al foro piedras, naranjas ni ninguna otra cosa, ni para decir a los actores injurias personales, ni para faltar al decoro que se debe al lugar y a las costumbres. El que se tomase esta licencia será castigado severamente”.¹⁴⁷

Del 2 de octubre de 1813 son las disposiciones del Ayuntamiento para que asistieran a las representaciones de la Cruz y del Príncipe cuatro alguaciles o porteros a la disposición de los regidores que presidían el espectáculo, para cuidar del orden interior del edificio. Se dispuso, de igual manera, que el servicio fuese semanal para que alternaran sin preferencia alguna. También se acordó que asistiese un escribano del crimen para dar fe de cualquier incidente¹⁴⁸. Así pues, acudían al teatro los alguaciles para conservar el buen orden¹⁴⁹ y la tranquilidad del pueblo, y con el fin de apaciguar las desavenencias que pudiera haber tanto dentro como fuera de los coliseos. Antes de la invasión de los franceses concurría un alcalde con toda la ronda, pero después se varió esta práctica en virtud de la determinación del gobierno intruso, de forma que esta vigilancia se encargó a los comisarios de policía y

¹⁴⁷ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1.

¹⁴⁸ Para mayor información sobre este tema, consúltese el artículo de L. Domergue, “El Alcalde de Casa y Corte en el ‘Coliseo’. Teatro y policía en España a fines del Antiguo Régimen”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, pp. 167-188. Explica que el papel del alcalde va a ser esencial no sólo porque puede intervenir a última hora, rechazando un texto ya aprobado por la censura, sino porque se ocupa de la policía de los espectáculos vigilando a espectadores y actores. Afirma que lo peor que le podía pasar a los que vivían del teatro (escritor, autor y actores) es que se enfadase el alcalde al presenciar el espectáculo y recogiese la obra después de autorizada, y cita, entre otros, el caso de Máiquez, quien nunca se acostumbró al rigor de las autoridades que no respetaban siempre el fuego de su estro dramático.

¹⁴⁹ Emilio Cotarelo recoge los diferentes bandos que se pronunciaron para el buen orden de los teatros, todos ellos muy similares. En su *Bibliografía de las controversias* aparecen los de 1771, 1784 y 1793.

sus agentes. Cuando entró el ejército aliado a la capital, el alguacil mayor, celoso del buen orden en el punto de los teatros, nombró dos alguaciles, Bernardo Triana y Antonio Barfa, para que asistiesen a los coliseos junto con otros dos porteros y los puso a las órdenes del Caballero Capitular del Ayuntamiento.

El Corregidor de Madrid pidió a fecha de 6 de octubre de 1813 que se cambiasen semanalmente los alguaciles y porteros a fin de que todos ellos pudieran beneficiarse de sus ventajas: recreo de los espectáculos y entrada gratis para algunos familiares o amigos, pues se tenían reservados siete asientos para ellos. A partir del 15 de diciembre de 1813 se exigió que la ronda se presentara en traje de golilla. Un año después se añadía a este mandato que se aumentaran otros alguaciles de capa que estuviesen esparcidos por entre la gente del patio hasta que se concluyeran las obras para colocar asientos que se estaban realizando en el patio de los coliseos.

El 22 de marzo de 1814 habían firmado los alcaldes constitucionales de Madrid, conde de Moztezuma y marqués de las Hormazas, un “*Bando sobre el orden que ha de observarse en los teatros de esta capital*” con el fin de que no se repitieran los abusos de insultos y acciones ofensivas que estaban ocurriendo dentro y fuera del teatro. En septiembre de 1814 exigieron que con cada una de las rondas de seguridad debía ir además un escribano para autorizar cualquier incidencia que sobreviniera. Además, el 23 de este mes se publicó un bando sobre reglas de policía de los teatros en el que se señalaba que nadie podía interrumpir las representaciones teatrales con voces, ni alterar la tranquilidad y el decoro. Se prohibía fumar y entrar en los vestuarios, bajo pena de que cualquiera que incumpliera estas órdenes sería castigado en proporción a su inobediencia y gravedad del exceso.

8.7. Escenografía y cuestiones materiales de los teatros

El investigador Joaquín Muñoz Morillejo es quien más ha estudiado la escenografía de los teatros españoles desde la antigüedad grecolatina hasta el siglo XIX¹⁵⁰. Proporciona en su trabajo dos textos que cambiaron el panorama negativo que se tenía acerca de la

¹⁵⁰ J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española*. Consúltese de igual modo el importante trabajo de J. Yxart, *El arte escénico en España*. También dedica un capítulo a esta época la doctora Ana María Arias de Cossío, “De la Ilustración a la Regencia de María Cristina”, en su obra *Dos siglos de escenografía española*. Las conclusiones a las que llega es que las decoraciones de esta época son prácticamente las que ya estaban pintadas y que la decoración escenográfica no figuraba entre las preocupaciones prioritarias de Fernando VII.

decoración de los coliseos ya a finales del siglo XVIII. Del 11 de julio de 1788 es la “Carta de un español desapasionado que quiere enseñar a ver y sentir”; y del 15 de enero de 1790 son las “Leyes y reglas teatrales que han de observarse en las decoraciones, mutaciones y tramoyas de los teatros”, publicados ambos escritos en el *Diario de Madrid*. Los dos ensalzaban los avances en la pintura de los telones, el logro de los efectos de la perspectiva, y señalaban como positivo el uso de la maquinaria al servicio de los efectos de verosimilitud sobre las tablas.

Sobre la decoración de los coliseos de la Cruz y del Príncipe obtenemos diversa información con respecto a los diseños de ambos en 1730 ya que se encuentran en las *Memorias cronológicas sobre el Teatro Español* que escribió José Antonio de Armona, que además reproduce los prolijos inventarios que se hacía de los coliseos. El Corregidor habla de la construcción de los teatros y de su reforma por el conde de Aranda que, mientras fue presidente del Consejo, se dirigió en buena parte al intento de mejora de las decoraciones. Se pasó de telones pintados a disponer de bambalinas y diversos telones para la variedad de escenarios, suprimió paños y cortinas e hizo que diariamente se presentasen en escena los bastidores de lienzos pintados con perspectivas; además ordenó que se adelantase hacia el público la orquesta, ya que antes se disimulaba entre los paños. Para el sostenimiento de este gasto sabemos que aumentó en dos reales el precio de los aposentos, estableciendo un depósito que se llamó “fondo de decoraciones.” Pero cuando Aranda dejó de ser presidente se quedó paralizada la reforma, suprimieron el aumento de los aposentos y se extendió en menor cantidad a otras localidades del teatro. Más tarde, las decoraciones fueron renovadas en ambos teatros.

Podemos leer en las *Memorias cronológicas* la opinión que expresaba el escritor de una carta anónima que copió el Corregidor en el Apéndice séptimo de su obra: “*Hablemos sin alegorías: (la escena) carece de todo lo que pueda hermosearla.*” Las poquísimas decoraciones, decía, se hallan maltratadas por el ningún cuidado que se les da, y los tramoyistas carecen de instrucción para suministrar las decoraciones de acuerdo a lo representado; por todo esto se preguntaba desolado “*¿Cómo ha de existir así en el espectador aquella ilusión encantadora que le induce a creer como verdad la sola representación de un hecho las más de las veces fabuloso?*” Proponía que el gobierno costeara cada año una o dos decoraciones de las más urgentes y que fueran cuidadas con

gran esmero. Con este medio, los coliseos se equiparían en seis u ocho años con adornos propios, y se ahorrarían mucho dinero en alquilarlos a los tramoyistas.¹⁵¹

Moratín hijo se quejaba del poco cuidado que se tenía en la decoración, repintando o destruyendo los decorados y sin almacenar nada de forma conveniente. Sin embargo, con la reforma de Santos Díez no se conoció mejora alguna en cuestión de escenografía y además se contrajo una gran deuda. Desde esta época, las empresas teatrales anunciaban no sólo las decoraciones nuevas que se iban a poner, sino también el menor juego escénico con el fin de atraer la atención del público y llenar así los teatros. Existía, no obstante, conciencia de que esto debía cambiar y así el *Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros* de 1807, al hablar de las decoraciones y de las tramoyas, insistía en su importancia y en que hubiese un pintor bien formado a quien se encargaran los ornamentos. El 3 de abril de dicho año la Comisión de Teatros aprobó la proposición de la Junta Económica de las dos compañías de celebrar escrituras con los pintores Antonio María Tadei para el coliseo de la Cruz (1.100 reales por decoración) y José Ribelles para el Príncipe (1.200 por ser un escenario mayor)¹⁵². Este contrato era sólo por la ejecución de la pintura. Durante esta época Tadei pintó las decoraciones de *Camila o el subterráneo*, en 1809; *El mágico rey de lidia o el Anillo de Giges*, *Euridice y Orfeo*, *Carlos V sobre Túnez*, en la que figuraba el asalto de la goleta, en 1810; en *El Católico Recaredo* una decoración de monte con figuras de movimiento y otra un magnífico salón de máscaras; *El herrero más feliz o nadie más grande hechicero que Brancanelo el herrero*, *La amistad más verdadera*, *El alcalde toreador*, con una decoración que figuraba la plaza de un lugar atajadas las callejuelas con tablas, carros y carretas, y *se corría un novillo natural de la más acreditada vacada*, según anunciaban los carteles en 1811; *La virtud consiste en un medio y rico avaro*, y *La fundación de Madrid*, con decoraciones rústicas que representaban los principios de Madrid y su opulencia posterior, con los escudos de todas las provincias de la monarquía española, en 1812. De 1813 a 1818 pintaron para el Príncipe Anselmo Alfonso y

¹⁵¹ J. A. de Armona y Murga, *Memorias cronológicas*, pp. 297-298 y 302.

¹⁵² Alejandro González Velázquez era el pintor del Príncipe hasta que falleció en 1772. Tuvo de discípulos a su hijo Antonio y a Agustín Navarro, que repintó las decoraciones. Fue sustituido en 1778 por Melchor Sánchez, pintor valenciano de gran éxito, y a él le sucedieron los hermanos Tadei. En el teatro de la Cruz, los pintores de finales del siglo XVIII fueron José Andrade y después Juan Nogués. Al comenzar el siglo XIX los hermanos Tadei continúan como pintores en la lista de la compañía de los Caños, aunque luego sólo figura Antonio María.

Joaquín Llop, y desde 1818 hasta la temporada de 1827-1828 estuvo de nuevo contratado Tadei.

El pintor valenciano José Ribelles y Helip vino a Madrid en 1799, dedicándose a la pintura de caballete. Pintó tres decoraciones en los Caños, con gran acierto, para el drama *Pelayo* en 1805; y para la Cruz, los de *Óscar, hijo de Ossian* en 1811. Desde entonces no dejó de pintar para el teatro, y fue contratado a partir de 1812 para el teatro de la Cruz. Dice Muñoz Morillejo que Goya se lamentó de que Ribelles no se hubiese dedicado más que a la escenografía teatral. Entre las decoraciones más famosas de este maestro se encuentran las que pintó para *Federico II rey de Prusia*, *El diablo predicador*, *El asturiano en Madrid* y *Observador instruido*, y *Catalina*, en 1812; y para las comedias de magia *Por esposa y trono a un tiempo* y *Mágico de Astracán*, que se pusieron en escena en el Príncipe. En 1814 abandonó los trabajos escenográficos.

Anselmo Alfonso apareció en 1803 pintando decoraciones para la Cruz, y no se tiene nueva noticia de él hasta que fue contratado por la Cruz en unión de Joaquín Llop, discípulo de Tadei, desde marzo de 1812 hasta 1823. Ambos pintaron en colaboración el decorado para la comedia *Catalina II, Emperatriz de Rusia* representada en 1812, que fue adornada de un magnífico aparato sin omitir gasto alguno, así para las evoluciones militares por numerosas tropas con vestuario de época, como en la decoración en que figuraba el asalto y toma de la plaza de Oczacont; para la comedia de figurón *El asturiano en Madrid*, que también se puso en escena en 1812, en la que una de las decoraciones representaba la Puerta del Sol; para la comedia de magia *Por esposa y trono* en 1813, de gran visualidad por la pintura y la maquinaria; para *Don Juan de Espina en Madrid*, en 1813, realizaron vistosas decoraciones y transformaciones, al igual que en *El hijo de cuatro padres y cuatro madres perdido* representada en el mismo año. Alfonso obtuvo el nombramiento de maestro de maquinaria de la Cruz en 1812, y fue director de lo mismo en 1822.¹⁵³

Desde antiguo, los palcos reservados para nobles y reyes se adornaban generalmente con todo lujo. Así estuvo también decorado en la época de gobierno de José Bonaparte el palco que éste ocupaba en los teatros. La Municipalidad de Madrid había dado la orden al comisario de teatros para que se engalanasen los palcos de S. M. según las costumbres de

¹⁵³ Información obtenida del estudio citado de Muñoz Morillejo.

las altas familias que se abonaban y aderezaban su palco con enseres propios¹⁵⁴. También se ordenó el alumbrado y la limpieza de la escalera por donde había de pasar el rey, a cargo de la Real Casa. Los entarimados se hicieron nuevos, y la decoración de paramentos y techo estuvo a cargo de la Real Tapicería, bajo la dirección de Antonio Pomareda.¹⁵⁵

Ya libre la capital de toda represión francesa, se ordenó el 19 de mayo de 1813 al actor Isidoro Máiquez que, para evitar cualquier acontecimiento, quitara las armas de José Bonaparte colocadas en el aposento del Príncipe y de cualquier otro lugar, y se sustituyeran por las de los Borbones. En junio de este mismo año ya había desaparecido cualquier adorno del intruso en todos los coliseos. Debido a un acuerdo del 22 de noviembre de 1813 firmado por el secretario del Ayuntamiento, Ángel González Barreyro, se embellecieron también en este año los palcos que ocupaba la presidencia de los teatros. Así dice el escrito:

*“El Señor jefe político hace presente que, estando declarado pertenecer a los jefes políticos la censura y aprobación de las piezas dramáticas, y a los Ayuntamientos Constitucionales la parte directiva de los teatros, y por consiguiente la presidencia en sus representaciones con exclusión de otra autoridad, sólo la del Ilustre Ayuntamiento de Madrid, debía tener en los palcos de los coliseos de esta corte las señales de distinción con que se anuncia al público el lugar en que se halla el individuo de este Ilustre cuerpo, como presidente para mantener el orden y el decoro debido”.*¹⁵⁶

Se acuerda así que el regidor que asiste a la Presidencia lo haga en el palco de la derecha contiguo a la cazuela y concurra de ceremonia.

En 1813, en *La Abeja Española* leíamos un memorial, anteriormente citado, en el que Don Primitivo de Porras, a través de sus quejas como representante de los espectadores

¹⁵⁴ Carta de Montehermoso al conde de Mérito, Superintendente General de la Real Casa de Palacio: “Debiendo de orden del Rey Nuestro Señor mandar adornar los palcos que S. M. ha tomado en los diferentes teatros de esta capital para su uso, el de la Reina su esposa, y las servidumbres de ambos soberanos, he de deber a U. E. mande a los xefes de la tapicería y fuerrería, pongan a mi disposición todos los muebles y efectos que sean a propósito para ello. 30 de enero de 1809”. (A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 39/1. En la misma caja, expediente 3, encontramos detallado el número de los palcos oficiales reservados para los oficiales de la Real Casa).

¹⁵⁵ En el A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 80, se encuentran detalles de todos los adornos y colores con que fueron engalanados los teatros.

¹⁵⁶ A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 2/454/43.

nos informaba acerca del ramo de las decoraciones en la ciudad gaditana, que no debía ser muy distinto en Madrid. Exigía que se tuviera un poco de propiedad sin permitir que los decorados que servían en la comedia se quedasen de plantón en la tonadilla, el baile y el sainete, “*ni que sea una misma la sala de consejo de aldea y el gabinete de un príncipe; [...] ni que sea igual la cabaña de un miserable labrador y el jardín de un monarca; ni que haya espectadores entre cortinas; ni que un emperador [...] se siente en silla de barbero; ni... ni... ni: ¡ah, quantos ni!*”¹⁵⁷

En cuanto a las reformas materiales de los teatros que se llevaron a cabo durante la Guerra de la Independencia, hemos encontrado información en los archivos, pero no de forma abundante. Sabemos que los asientos del teatro se iban mejorando poco a poco¹⁵⁸. En 1807 ya se habían realizado unas transformaciones en el coliseo de la Cruz siguiendo la reforma del nuevo teatro del Príncipe: se había añadido un tercer orden de palcos, asientos y lunetas de patio, todo ello regulado por el arquitecto mayor. Pero también se habían hecho otras obras que no eran necesarias, como la compostura y el adorno del palco de la villa, que ya estaba muy decente, y la habilitación de una pieza que llaman sala de Juntas para la Comisión de Teatros, que escandalizaba por haberla vestido y adornado tan magníficamente con sillas de 600 reales cada una¹⁵⁹. Sabemos que en enero y febrero de 1808 se renovó el teatro de la Cruz con nuevos muebles para los actores, espejos, tapices, etc. y que también se hicieron obras en los palcos y la tertulia, se aumentaron las lunetas, se dio colorido a las maderas y se pintó la techumbre. También reforzaron las paredes, que eran de tierra, se colgaron dos arañas más, se añadió nuevo alumbrado y se cerró el patio para evitar la entrada fraudulenta a las galerías. El 12 de febrero de 1812 pidió Máiquez licencia para hacer unos camarines en el vestuario del teatro del Príncipe, a causa de la mucha estrechez y ninguna comodidad que tenía el coliseo. Le fue concedido por el Corregidor Manuel García de la Prada.

¹⁵⁷ *La Abeja Española*, 6 de mayo de 1813, pp. 46-50.

¹⁵⁸ “*Gracias a Dios puede uno estar ahora en los teatros con alguna decencia y comodidad.*” (Reseña de *La Cándida o el amante precipitado*, *La Minerva*, 26 de mayo de 1807, p. 122).

¹⁵⁹ En el A. H. N., Sección Consejos, Legajo 11.407, nº 19 se conserva el inventario de las obras hechas y la aclaración de que la sala habría costado más de setenta u ochenta mil reales, y que además eran gastos y obras que no habían sido aprobados, sino que habían sido hechos al arbitrio y voluntad de los señores del Ayuntamiento, Heros, Reynalte, Castanedo y el marqués de Perales. Lo firmaban en Madrid el 4 de junio de 1807 los diputados y el personal del Común con el fin de informar a los regidores y de que el arquitecto mayor, Juan de Villanueva, no incluyera en las cuentas los gastos hechos en el palco y en la sala de Juntas.

En 1813 se realizaron obras en el tablado y en el despacho de billetes de la Cruz. La orden de aprobación se dio en abril para que se ejecutasen antes de que comenzara la nueva temporada. Por último, hemos encontrado un recibo firmado por Máiquez pidiendo permiso, siempre que estuviese de acuerdo el arquitecto Silvestre Pérez, para hacer los necesarios reparos en la cazuela y en las gradas para la comodidad del público.

9. CARTELERA TEATRAL

En la cartelera realizada por René Andioc y Mireille Coulon se recogen los repertorios de los tres coliseos desde 1708 hasta el 2 de mayo de 1808, por lo tanto, y debido a que su trabajo es totalmente fiable y digno de los mayores elogios, no recogemos aquí lo representado en Madrid de 1800 a mayo de 1808, remitiéndonos a su obra para cualquier consulta o aclaración, y recordando que la información que ofrecemos sobre los autores y las obras representadas en ese tiempo está tomada de dicho trabajo.

La cartelera de la Guerra de la Independencia está organizada por temporadas teatrales, que comenzaban el día de Pascua de Resurrección y continuaban hasta Carnavales, con alguna excepción en que se alargaron hasta junio a causa de la gran cantidad de parones obligados por la guerra y sus consecuencias. La separación dentro de la cartelera de cada año cómico está realizada, a diferencia de otros trabajos, por meses y por coliseos, ya que nos parecía preferible que se pudiera ver cerca lo que se representó cada día en los tres teatros, y poder observar con mayor facilidad las diferencias y semejanzas entre las obras que ofrecían a los ciudadanos de la capital.

Hemos intentado elaborar la lista de representaciones y los cómputos de las ventas de entradas con los libros de cuentas conservados en el Archivo de la Villa de Madrid, debido a la insuficiencia informativa que proporcionan los anuncios de teatro aparecidos en la prensa periódica, pero lamentablemente, de los años de la contienda, sólo se conservan los de 1808, 1809 y 1814, por lo que la información de los restantes años proviene en la mayoría de los casos del *Diario de Madrid*. Cuando no aparece en esta fuente o se contradice con lo encontrado en otras (*Gaceta de Madrid*, E. de Hartzbusch, *Catálogo cronológico*, E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, L. Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid* o A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid*) lo señalamos a pie de página. Al lado de cada función de 1808, 1809 y 1814 hemos apuntado la recaudación obtenida en los coliseos de la Cruz y del Príncipe. Sólo en unos legajos guardados en el Archivo de Palacio hemos encontrado alguna referencia a los ingresos obtenidos en los Caños del Peral, y también están incluidos.

En la prensa de la época muy pocas veces se mencionaban los títulos de las piezas breves: tonadillas, sainetes, fines de fiesta. Los que hemos conseguido recuperar ha sido gracias al estudio citado de E. Cotarelo, en uno de cuyos apéndices recoge el repertorio de 1793 a 1819, fecha de la jubilación forzosa de Isidoro Máiquez, ya que el investigador tuvo en sus manos el diario del que por entonces fue apuntador de los teatros, Antonio Pérez y Sanz, y que lamentablemente ahora está perdido. Por otra parte, el apuntador escribía los títulos sólo de una forma alusiva, lo cual era muy normal en la época y podía crear cierta confusión. Andioc y Coulon explican con todo detalle en la introducción de su *Cartelera Teatral* los avatares de la aparición y desaparición de este valioso documento, y el afortunado encuentro de otro semejante conservado en el Centro de Documentación Teatral de Madrid, que fue descubierto por Andrés Pélaez, director del Museo y Archivo del Teatro de Almagro. La cartelera que ofrece Cotarelo es prácticamente idéntica, en sus aciertos como en sus fallos, a la de dicho manuscrito, ya que ambos tuvieron con toda seguridad en sus manos el libro de Pérez.

Por regla general los periódicos no mencionaban en sus avisos de la cartelera los nombres de los dramaturgos. La *Gaceta* tenía por costumbre citarlos cada vez que anunciaba la publicación o el estreno de una obra, mientras que el *Diario* lo hacía muy pocas veces, sólo cuando se trataba de alguna traducción o de algún escritor muy conocido, en especial los clásicos, con el único objetivo de atraer al público.

El orden en que aparece el nombre de los teatros y sus respectivas funciones es el mismo que venía en los periódicos. Por norma aparecía siempre en primer lugar el coliseo del Príncipe, seguido del de la Cruz y el de los Caños. Esto fue así hasta la salida definitiva de José Bonaparte del suelo español, momento en que se ordenó que el orden de los avisos se alternara cada día¹. El 20 de diciembre de 1813 aparecía la siguiente nota en el *Diario de Madrid*, en la sección de Teatros:

“Habiéndose invertido de orden superior la costumbre que se ha guardado de poner los avisos de las funciones de los teatros en los papeles públicos, creyendo

¹ Así lo leemos el diciembre de 1813 en *El Redactor General*: “Con fecha del 13 nos pasó el señor Uriarte el oficio que a la letra dice así: Con arreglo a los principios de la Constitución de la Monarquía y hallándome encargado por el ilustre Ayuntamiento de lo perteneciente a lo gubernativo de los teatros de esta villa, he determinado que en los papeles públicos en que se anuncian las funciones, se ponga todos los días un teatro antes que el otro, alternando los dos por igual”.

*no haber obstáculo en ello; ínterin se hace ver a la superioridad las causas que tiene el del Príncipe para que sus anuncios sean los primeros, quieren dar una prueba de su obediencia y sumisión, cumpliendo con lo que se le ha mandado, alternando por días hasta que se ventile el asunto”.*²

Debido a que en el índice de obras indicamos el género de cada pieza representada no lo hemos repetido en la cartelera, a excepción de las piezas breves (sainetes, tonadillas, bailes y operetas) a fin de que no hubiese confusión con las obras mayores. En los anuncios de la prensa el género de cada obra era algo que siempre aparecía señalado (muchas veces equivocado, e incluso con diferentes denominaciones diferentes para una misma obra), así como el número de actos. Hemos mantenido, por parecernos interesante, los calificativos que daban a cada obra anunciada, ya que se trata de otra táctica que tenían los empresarios para atraer al público en estos momentos de poca asistencia por causa de la guerra. Del mismo modo, indicamos los estrenos cuando así aparecía escrito en la prensa, o el reclamo que ponían con la iluminación, o el nombre de los actores nuevos o ya jubilados, así como cualquier otra información relevante que apareciese indicada. Los días en que no hubo función no aparecen señalados, excepto cuando aparecía justificado por alguna causa determinada, como la Semana Santa, Miércoles de Ceniza, etc.

9.1. TEMPORADA 1808 - 1809

Comenzó la temporada el domingo de Pascua de Resurrección, 17 de abril. Las obras representadas desde ese día al dos de mayo las incluye Andioc en su *Cartelera Teatral*³. Las copio con la recaudación al lado de cada obra, manteniendo su estilo:

ABRIL DE 1808

TEATRO DEL PRÍNCIPE

17	T. <i>Bien vengas mal si vienes solo – s.: El payo del centinela</i>	5382 (domingo)
18	N. La misma	2612
19	T. La misma	4558

² *Diario de Madrid*, 20 de diciembre de 1813, p. 738.

³ R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, I, p. 549.

20	N. La misma + baile: <i>Anfión</i>	5109
21	T. <i>La dama duende</i> – s.: <i>El payo de la carta</i>	1362
22	N. La misma + baile: <i>Anfión</i>	3167
23	T. <i>A secreto agravio secreta venganza</i> – s.: <i>El sastre fingido</i>	1791
24	N. La misma	2933 (d)
25	T. <i>Sancho Ortiz de las Roelas</i> – s.: <i>El engaño desengaño</i>	2908
26	N. <i>A secreto agravio secreta venganza</i>	2095
27	T. <i>Sancho Ortiz de las Roelas</i> – s. el mismo	2134
28	N. <i>Trampa adelante</i> – s. <i>Los genios encontrados</i>	1552
29	T. La misma	1550
30	N. <i>El mudo de Arpenas o la Celina</i> – s.: <i>El gato</i>	1160

TEATRO DE LA CRUZ

17	N. <i>El secreto a voces</i>	4500 (d)
18	T. La misma	4219
19	N. La misma	1783
20	T. <i>La mujer prudente o el hombre convencido a la razón</i>	2313
21	N. ¿ La misma?	3564
22	T. La misma	832
23	N. <i>El criado de dos amos</i>	1415
24	T. La misma	3170 (d)
25	N. <i>El juez sordo y testigo ciego</i>	2369
26	T. <i>El criado de dos amos</i>	1613
27	N. <i>El juez sordo y testigo ciego</i>	1462
28	T. <i>Las aventuras de Tequeli, o el molino de Keben</i> + bailes	6678
29	N. La misma	2954
30	T. La misma	2433

MAYO DE 1808

TEATRO DEL PRÍNCIPE

1	<i>El mudo de Arpenas, o la Celina</i> , ton. y sain.	6680 (d)
---	---	----------

2-6	No hubo. ⁴	
7-9	<i>El mudo de Arpenas, o la Celina</i> , ton. y sain. <i>El gato</i> .	606, 3550, 552
10-12	<i>La dama sutil</i> y baile grande <i>Céfiro y Flora</i> . ⁵	4073, 2320, 2476
13-15	<i>Las esclavas Amazonas</i> , ton. donde se presentará por primera vez el señor Julián Muñoz, bol. a seis por Micaela Mondragón y sain. <i>El trueque de las criadas</i> .	1784, 1749, 917
16	<i>El avaro</i> , ton. y sain. <i>Engañado quien engaña</i> .	1027
18	<i>El avaro</i> , ton. y sain.	867
19-20	<i>El amor al uso</i> , ton. y sain. <i>El perlático fingido</i> .	714, 885
21-22	Opta. <i>El engañador engañado</i> y baile nuevo <i>Telémaco en la isla de Calipso</i> .	4671, 8153
23	Opta. <i>El engañador engañado</i> y gran baile <i>La Fill mal gardé o La hija mal guardada</i> .	2346
24-25	<i>Cada uno para sí</i> , ton. y sain. <i>Los payos astutos</i> .	1151, 939
26	<i>El pastelero de Madrigal</i> , ton. y sain. <i>Tragabalas</i> .	2699
27-28	<i>El fanático por la música</i> , con bol ⁶ . (Por la cía. de la Cruz).	1139, 889
29	<i>La esposa amable</i> , buena ton. y baile grande <i>Anfión, discípulo de las Musas</i> .	3444
30-31	<i>La esposa amable</i> y baile <i>Fígaro o la precaución inútil</i> . ⁷	2095, 2146

TEATRO DE LA CRUZ

1	<i>Las aventuras de Tequeli, o el Molino de Keven</i> ; en el 2º acto bailete por los discípulos del Sr. Lefebre; otro por Fernanda y Alexo Lebrunier y ton.	3647
7-9	<i>El duque de Pentiebre</i> , ton. y sain.	1581, 1997, 1639
10-12	<i>Los siete infantes de Lara</i> , ton. <i>Los maestros de la Raboso</i> y sain.	997, 1767, 706
13-15	<i>Todo es enredos amor, y diablo son las mujeres</i> , ton. y buen sain. por fin de fiesta.	1555, 604, 2444

⁴ Por las circunstancias acaecidas el dos de mayo en Madrid no hubo función, sin embargo, para ese día habían anunciado en la prensa *El mudo de Arpenas* en el Príncipe y *El duque de Pentiebre* en la Cruz.

⁵ Mientras no se especifique lo contrario, todos los bailes que se anuncian fueron ejecutados por Fernanda y Alexo Lebrunier, como partes principales, y los demás bailarines discípulos del maestro Lefebre.

⁶ En la factura correspondiente a este día se nos informa de que hubo aumento de orquesta en esta función.

⁷ Cotarelo informa en el último Apéndice de *Isidoro Máiquez* que esta representación se hizo en la Cruz.

16-18	<i>El lindo don Diego</i> , buena ton., bol. y divertido sain.	866, 653, 675
19-20	<i>Las Cortes del Rey Rodrigo</i> , ton. y sain. fin de fiesta. Estreno.	1469, 818
21-22	<i>La esclava de su galán</i> , ton. y sain.	1073, 1089

TEATRO DE LOS CAÑOS DEL PERAL

17	<i>El engañador engañado</i> , bol. y baile <i>Telémaco en la Isla de Calipso</i> .	
24-27	<i>La Talisba</i> , y bol. De subida.	
28-29	Id. y polo del <i>Contrabandista</i> .	

JUNIO DE 1808

TEATRO DEL PRÍNCIPE

2	<i>El socorro de los mantos</i> , ton., sain. y fan.	828
3-4	<i>Las tramas de Garulla</i> y gran baile <i>Telémaco</i> .	3318, 2402
5	<i>El pastelero de Madrigal</i> , ton., sain. <i>Tragabalas</i> y bol. a seis.	1854
6	Opta. <i>El secreto</i> y baile grande <i>Fígaro o el barbero de Sevilla</i> .	2756
7	Opta. <i>El secreto</i> y baile <i>Céfiro y Flora</i> .	1125
8-9	<i>El hijo reconocido</i> , boleras, fandangos, ton. y sain. <i>La academia de música</i> .	938, 682
10-13	<i>Marta la Romarantina</i> . ton. y divertido sain. <i>La vieja enamorada</i> .	1118, 970, 1907 1386

TEATRO DE LOS CAÑOS

1	<i>El socorro de los mantos</i> , ton., sain. <i>El abate y el albañil</i> , boleras a seis y polo del <i>Contrabandista</i> . (Por la compañía del Príncipe).	1688
2	<i>La Talisba</i> , intermediada con bol.	
5-6	<i>El príncipe de Taranto</i> , intermediada con bol.	
12	<i>Los gitanos en la feria</i> .	
13	<i>Los gitanos en la feria</i> , bol. a cuatro y polo del <i>Contrabandista</i> .	
14	<i>Los gitanos en la feria</i> , intermediada de un divertimento de baile nuevo asiático, patedú, quinteto grotesco nuevo por Lavase y final de la composición de Lefebre.	
16-17	<i>La Talisba</i> , 1º acto, y baile <i>El desertor</i> .	
26	<i>Los gitanos en la feria</i> , intermediado con bol. a cuatro.	

- 27 *Los gitanos en la feria*, nuevo divertimento compuesto por Lefebre, terceto sobre la obertura de la batalla Divré, y la gabota del señor Vestris.
- 29 *La Talisba*, intermediada con bol.

JULIO DE 1808

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 25 *Las tramas de Garulla*, bol., ton. del *Presidiario* y sain. *El payo de la carta*.
- 26 *El sastre fingido*, ton. *La apuesta de la sortija*, fan. y sain. *El payo centinela*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 25 *Dejar lo cierto por lo dudoso*, ton. y sain.
- 26 *El pretendiente con palabras y plumas*, ton. y sain.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 3-5 *El sordo fingido o en la posada*, en la que hará la primera bufa la Sra. Cruciati, y baile grande *Las ninfas de Diana*.
- 9-11 *La primera prueba de los Horacios y Curiacios* y baile *La hija mal guardada*. Estreno.
- 14 *El príncipe de Taranto*, intermediada con bol.
- 16-17 *El sordo en la posada* y baile nuevo anacreóntico *Los juegos de Paris*.
- 18 *Los gitanos en la feria* y bol.
- 21 *La Talisba*, intermediada con bol.
- 24-25 *La prueba de los Horacios y Curiacios* y baile nuevo *Don Quijote o las bodas de Camacho*, de la composición de Lefebre. Decoraciones y vestuario nuevo.
- 26 *Los gitanos en la feria* y divertimento asiático.
- 28 Habrá función y se avisará por carteles
- 31 *Filandro y Carolina* y bol. a seis.

AGOSTO DE 1808

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 14-17 Loa análoga a las circunstancias, com. *El Alba y el Sol*, 6881, 4893, 4463,
o Restauración de España y buena ton. 5127
- 25-28 Loa nueva: *Madrid consolada*, fan., *La toma de Granada*, 3808, 7429, 3134,

o triunfo del Ave María y ton. 5134

Iluminación por la proclamación solemne de Fernando VII.

TEATRO DE LA CRUZ

- 19-22 *Aragón restaurada por el valor de sus hijos y buena ton.*⁸ 7308, 4568, 4251
3418
- 25 Loa análoga a las circunstancias: *El triunfo de la religión y patriotismo*, bol., *El castellano adalid, o toma de Sepúlveda* y ton. Iluminación. 4564
- 26 No hubo función por indisposición de Juan Carretero
- 27-30 Loa análoga a las circunstancias: *El triunfo de la religión y patriotismo*, bol., *El castellano adalid, o toma de Sepúlveda* y ton. 3396, 3471, 5645
2704

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 11 *El príncipe de Taranto*, intermediada con bol.
- 14 *Los gitanos en la feria*, intermediada con bol.⁹
- 15 *El príncipe de Taranto*, intermediada con fan.
- 18 *El sordo en la posada* y bol.
- 21 *Los Horacios y Curiacios*, minué afandangado y fan.
- 23 *La Talisba*, intermediada con fan.
- 27-30 *Filandro y Carolina* y pequeño nuevo baile grotesco, compuesto por el Sr. Tavoni, grotesco del mismo teatro. Estreno.
- 31 *El príncipe de Taranto*, intermediada con bol.

⁸ El producto de los días 17 en el Príncipe y 22 en la Cruz fue para la Virgen de la Novena. La función del Príncipe, además, se representó acompañada de tonadilla y seguidillas manchegas. El resto del producto obtenido desde el día 14 hasta el 22, en los tres teatros, fue entregado al Banco de San Carlos en beneficio del ejército. Se conserva el recibo del Banco con fecha del 30 de agosto en el que afirma que ha recibido 28.301 reales de vellón por estas funciones, cantidad que queda a disposición del Consejo de Castilla como un donativo voluntario para la defensa de la Patria.

⁹ Nota: Con motivo de que parte del pueblo se ha quedado sin poder ver las óperas que se han ejecutado por dicha compañía, a causa de la asistencia de las tropas francesas a ellas, se volverán a repetir en beneficio del pueblo.

SEPTIEMBRE DE 1808

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 2 Solemne función a Nuestra Sra. de la Novena, patrona de los cómicos, en acción de gracias por las victorias que han conseguido los ejércitos extranjeros.¹⁰
- 27-30 *Los patriotas de Aragón*, ton. a tres, zapateado 8536, 8685, 8756
y sain. *El renegado*. Estreno. 8731

TEATRO DE LA CRUZ

- 4-6 *El conde de Saldaña, y hechos de Bernardo del Carpio*, 5088, 4209, 2273
ton. y sain.
- 7-8 *La moza del cántaro*, ton. y sain. 1750, 2479
- 17-26 *El engaño francés o los impulsos del valor de España*, buena ton. 7714, 8291, 6971
y sain. *La casa de Tócame Roque*, con seguidillas manchegas 5690, 4826, 5062
a cuatro. Estreno.¹¹ 4255, 4570, 6253,
4922

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 3 *La prueba de Horacios y Curiacios*, intermediada con bol.
- 4 *Los gitanos en la feria*, intermediada con fan.
- 7-8 Id., intermediada con bol.
- 18 *El príncipe de Taranto*, intermediada con bol.
- 20-21 *Filandro y Carolina y La prueba de Horacios y Curiacios*, con bol.
- 24 *El sordo en la posada y La prueba de Horacios y Curiacios*, con bol.
- 25 *La prueba de Horacios y Curiacios y Filandro y Carolina*, con bol.
- 28-29 *Los gitanos en la feria*, con fan.

OCTUBRE DE 1808

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-13 *Los patriotas de Aragón*, ton. a tres, zapateado 8121, 8824, 8783
y sain. *El renegado*. 8602, 8333, 7752

¹⁰ A partir del día 9 no hay representaciones en ningún teatro hasta concluido el novenario de rogativa que se hace a San Isidro y Santa María de la Cabeza. Sin embargo, A. M. Coe señala que el día 9 se representó *El sueño del tío Josef que quiso ser primero y quedó cola*.

¹¹ A. M. Coe dice, equivocadamente, que se representó el día 22 *El rey de España en Bayona*.

	7030, 6628, 8118
	7451, 6819, 6900
	6757
14-26 <i>La sombra de Pelayo</i> , ton. y <i>Los patriotas de Aragón</i> . ¹²	6754, 6840, 7370
Iluminación.	7027, 6023, 5514
	5845, 4834, 4917
	5594, 6832, 4975
	4326
27-30 <i>El donado fingido</i> , ton. y sain. <i>La vuelta del arriero</i> .	3515, 3094, 1539
	5147
31 <i>La pieza cómica, que no es cómica</i> ; bol., <i>La alianza de España</i>	6182
<i>con Inglaterra</i> ; ton. y sain. <i>Las cuatro puertas de calle</i> . Estreno.	

TEATRO DE LA CRUZ

7-10 <i>Las vísperas sicilianas</i> , ton. y fin de fiesta.	5074, 4564, 5824
	3986
11-13 Opta. <i>La posaderita</i> , <i>El regocijo militar en los campos de Bailén</i>	4421, 4115, 2478
y sain.	
14-18 <i>Sueños hay que lecciones son</i> y fin de fiesta nuevo	6737, 6293, 6529
<i>El juego de las provincias</i> ¹³ . Iluminación.	5154, 4669, 3331
20-22 <i>Las cárceles de Lamberg</i> , ton. y sain. <i>El juego de las provincias</i> .	3519, 2859, 1914
23-24 <i>Cecilia y Dorsán</i> y fin de fiesta <i>El juego de las provincias</i> .	3248, 3218
25-26 <i>El hechizado por fuerza</i> , ton. y sain.	3323, 1922
27-28 <i>El engaño francés</i> , ton. y buen fin de fiesta.	2775, 2836
29-31 <i>Escarmiento de traidores y defensa de Valencia</i>	7467, 8650, 8110
y ton. <i>Los contrabandistas</i> .	

TEATRO DE LOS CAÑOS

1-2 <i>Las bodas de Laureta</i> , o <i>celos de Bartolomé</i> , intermediada con un terceto, que bailarían los señores Tavoni, Piatoli y Josefa Vaostri.	
--	--

¹² La repiten “para satisfacer la curiosidad de la parte del público que aún no ha podido verla, y desea verificarlo”.

¹³ Coe señala que el día 14 se representó en la Cruz *El sueño del tío Josef que quiso ser primero y quedó cola*. Y para el 18 y el 25 recogía el drama de Juan José Aparicio, *El mejor triunfo de España*.

- 4-5 *Un efecto natural*, con terceto en el intermedio. Estreno.
- 6 *El príncipe de Taranto*.
- 8-9 *El sordo en la posada* y *La prueba de Horacios y Curiacios*.
- 14-16 *Un efecto natural*, baile nuevo y *La prueba de Horacios y Curiacios*, en la cual el Sr. Bonoldi cantará un aria en lengua española, alusiva a tan plausible día.
- 19 *Los gitanos en la feria* y pequeño baile.
- 20 *Las bodas de Laureta* y pequeño baile.
- 22-23 *El príncipe de Taranto*.
- 25-28 1ª parte: gran sinfonía del maestro Detatrach; la Sra. Cruchiati cantará un rondó del maestro Ornaldi; el Sr. Albertereli cantará una aria de Cimarosa; el Sr. Bonoldi cantará otra aria, con coros, del maestro Mayer. Sinfonía del propio autor obligada de fagot: después cantará el Sr. Porto una aria del maestro Mosca; dando fin con una grande escena, con coros, del maestro Mayer por la Sra. Marquesini.
- 2ª parte: sinfonía de varios instrumentos obligados, del maestro Nicolini; cantada con coros, expresamente compuesta por el Sr. Don Francisco Federichi, músico de cámara de S. M., a la ausencia de nuestro amado rey Don Fernando VII; y gran sinfonía militar, del célebre profesor de violín don Rodolfo Hreutzer.¹⁴
- 29 *Las bodas de Laureta*, con bol.
- 30-31 *Los gitanos en la feria*, con bol.

NOVIEMBRE DE 1808

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- | | | |
|------|---|------------------|
| 1 | No hubo según la costumbre (Día de Todos los Santos). | |
| 2-4 | <i>La pieza cómica, que no es cómica</i> ; bol., <i>La alianza de España con Inglaterra</i> ; ton. y sain. <i>Las cuatro puertas de calle</i> . | 4665, 3391, 1817 |
| 5-7 | <i>El precipitado</i> , ton. y sain. <i>El payo de la carta</i> . ¹⁵ | 2064, 7204, 2144 |
| 8-10 | <i>Solimán II, o Las tres sultanas</i> , ton. y sain. <i>El médico</i> | 3964, 3756, 3332 |

¹⁴ Nota: El teatro estará adornado con la mayor decencia, en el que se colocará una lúcida orquesta; siendo toda la música anunciada nueva. Igualmente se hace saber, que en el despacho de billetes se darán también los libros de la cantata en los dos idiomas español e italiano, a dos reales cada uno. Se advierte asimismo al respetable público que el total de la entrada, deducidos los gastos, se entregará en el Banco Nacional de San Carlos a la persona que corresponda para donativo a las tropas: no dudando de la benignidad del público concurrirá con su asistencia a tan laudable objeto.

¹⁵ En la prensa diaria anunciaban la óp. *Mi tía Aurora* intermediada con el zapateado de a tres.

	<i>y los cautivos.</i>	
11	<i>La fiel pastorcilla, o tirano del castillo, ton. y sain.</i> <i>Los estudiantes petardistas.</i>	2678
12-13	<i>Sancho Ortiz de las Roelas, ton. y Los estudiantes petardistas.</i>	3072, 5981
14	<i>Mi tía Aurora, con zapateado de a tres.</i>	2100
15	<i>Sancho Ortiz de las Roelas, ton. y sain.</i> ¹⁶	1278
16-17	<i>La toma de Granada, buena ton. y divertido sain. El mantón.</i>	1926, 1744
18	<i>Cristóbal Colón, descubridor de las Indias, ton. y sain.</i> <i>El castigo de la miseria.</i>	2692
22-30	<i>El bombo de Zaragoza, o 2ª parte de Los patriotas de Aragón,</i> <i>adornada de vistosas decoraciones nuevas; buena ton. y</i> <i>divertido sain. Los tres novios imperfectos.</i>	6043, 6867, 6528 4836, 4376, 6487 4497, 2549, 3516
TEATRO DE LA CRUZ		
2-13	<i>Escarmiento de traidores y defensa de Valencia y ton.</i> <i>Los contrabandistas.</i>	7423, 7249, 6411 5954, 8709, 7441 5526, 5977, 4330 4294, 3857, 7319
14-18	<i>La Florentina, fan., pieza nueva El sermón sin fruto en Logroño,</i> <i>ton. y sain.</i>	7588, 7543, 6825 6226, 5127
22	Id.	1627
23-24	<i>La mojjigata, buena ton. y divertido sain.</i>	1447, 1293
25-27	<i>El dómine Lucas, ton. y sain., intermediada con bol.</i>	1926, 1253, 1208
28-30	<i>La gloriosa defensa de Gerona por el valor catalán y</i> <i>fin de fiesta compuesto de varias piezas de música,</i> <i>intermediado con el minué alemandado.</i>	6126, 3022, 2121
TEATRO DE LOS CAÑOS		
3	<i>El rey Teodoro en Venecia y fan.</i>	
5-6	Id.	
9	<i>La prueba de Horacios y Curiacios, baile y 2º acto de Las bodas de Laureta.</i>	

¹⁶ En la prensa diaria anunciaban la óp. *Mi tía Aurora* intermediada con el zapateado de a tres.

- 10 *Los gitanos en la feria*, con pequeño baile.
- 12 *La Talisba*, intermediada con un quinteto de baile nuevo.
- 13 *El príncipe de Taranto*, intermediada con un quinteto de baile nuevo.
- 15-16 *La Selva Padrona, o La criada Ama*, intermediada con una gran sinfonía nueva; pieza concertante, obligada de violonchelo, que tocará don Pedro Rachelle; y cantata, también nueva, alusiva a las circunstancias actuales, escrita y representada por la Sra. María Marquesini. Estreno. A beneficio de la Sra. Marquesini.
- 17 *El rey Teodoro en Venecia*, intermediada con un quinteto de baile.
- 22 *La prueba de los Horacios y Curiacios*, quinteto de baile y 2º acto de *El príncipe de Taranto*.
- 23-24 *Filandro y Carolina*, quinteto y 2º acto de *El príncipe de Taranto*.
- 26 1º acto de *El rey Teodoro en Venecia*, bol. y 2º acto de *Los gitanos*.
- 27 *El príncipe de Taranto*, con bol.
- 29 Id.
- 30 *El matrimonio secreto*, intermediada con un quinteto de baile.

DICIEMBRE DE 1808

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- | | | |
|-------|---|---------------|
| 1 | <i>El gusano roedor, y duende del Evangelio</i> , ton. a tres, bol. y pieza nueva <i>La tragedia casera</i> . ¹⁷ | |
| 7-8 | <i>La dama sutil</i> , fan. y opta. <i>El secreto</i> . | 332, 344 |
| 9-11 | <i>Los falsos hombres de bien</i> , ton. y sain. | 552, 280, 326 |
| 12-13 | <i>Cristóbal Colón</i> , ton. y sain. | 309, 529 |
| 14-15 | <i>El hijo reconocido</i> , bol. ton. y sain. | 424, 211 |
| 16-18 | <i>Los pajes de Federico</i> , minué afandangado, ton. y sain. | 931, 162, 701 |
| 19-20 | <i>El ayo de su hijo</i> , ton. y sain. | 182, 276 |
| 21-23 | <i>Jenwal y Faustina</i> , ton. y sain. | 164, 371, 161 |
| 29-30 | <i>El avaro</i> , ton. y sain. | 305, 583 |
| 31 | <i>El error de un buen padre</i> , bol. y opta. <i>El secreto</i> . | 500 |

¹⁷ En las listas de entradas del Archivo de la Villa no aparece el día 1, ni en el Príncipe ni en la Cruz; seguramente no llegó a representarse aunque lo hubiesen anunciado el día anterior los periódicos.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *La gloriosa defensa de Gerona por el valor catalán* y fin de fiesta compuesto de varias piezas de música, intermediado con el minué alemandado.
- 7-8 *La moza del cántaro*, buena ton., bol. y sain. 292, 367
- 9-11 *La casualidad contra el cuidado*, buena ton., fan. y sain. 245, 267, 265
- 12-13 *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, o el convidado de piedra*, ton. y sain. 355, 583
- 14-15 *El fruto de un mal consejo*, ton. y sain. 414, 208
- 16-18 *El hombre convencido a la razón, o la mujer prudente*, ton. y sain. 411, 176, 534
- 19 *El criado de dos amos*, ton., bol. y sain. 462
- 20-21 Ton. *Los maestros de la Raboso*, com. *El criado de dos Amos*, bol. y sain. 396, 237
- 22-23 *El pintor fingido*, ton. y sain., intermediada con bol. 268, 341
- 25-28 *Pedro Bayalarde*, 2ª parte, ton. y sain. 2050, 2310, 718
866

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 1 *El matrimonio secreto*, intermediada con un quinteto de baile.
- 8 *Los gitanos*, con fan.
- 10-12 *El príncipe de Taranto*, con bol.
- 14 Quinteto de baile con *La prueba de Horacios y Curiacios* y bol.
- 15 *Las bodas de Laureta* y bol.
- 17 *Filandro y Carolina* y baile nuevo *Diana en la caza*, compuesto y ejecutado por Gaspar Ronzi.
- 18 *La prueba de Horacios y Curiacios* y baile *Diana en la caza*.
- 22 *Los gitanos*, con bol.
- 25 *Las bodas de Laureta*, con bol.
- 26 Las funciones que se ejecuten hoy se anunciarán por carteles.
- 27 *La Talisba*, con bol.
- 29 *El matrimonio secreto*, con fan.

ENERO DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE

1	<i>El error de un buen padre</i> , bol. y opta. <i>El secreto</i> .	881
6-9	<i>Blanca y Montcasín, o los venecianos</i> , con ton. y sain. ¹⁸	1488, 692, 648, 433
14-17	<i>El mudo incógnito de Arpenas</i> y opta. <i>Quien porfía mucho, alcanza</i> .	956, 1418, 582 836
22-23	<i>El cuadro</i> , divertimento del baile asiático, patedú, opta. <i>Quien porfía mucho, alcanza</i> y baile <i>La hija mal guardada</i> . Iluminación y gratuidad en obsequio del día.	5734
24	<i>El hijo reconocido</i> , opta. <i>El secreto</i> y baile grande <i>Fígaro o El barbero de Sevilla</i> .	6133
25	<i>El aguador de París</i> , ton. y sain.	2395
27	<i>El ayo de su hijo</i> , buena ton. y gran baile <i>Céfiro y Flora</i> .	6100
29	<i>El hijo reconocido</i> , opta. <i>El secreto</i> y baile <i>Fígaro</i> . ¹⁹	6276
30	Sain. <i>El duende fingido</i> , opta. <i>Felipe y Juanita</i> y baile grande <i>Anfión, discípulo de las Musas</i> .	5554

TEATRO DE LA CRUZ

2-5	<i>El castigo de la miseria</i> , ton. y sain.	691, 654, 395, 594
10-11	<i>Los exteriores engañosos</i> , ton. y sain.	248,364
12-13	<i>La tía y la sobrina</i> , ton. y sain.	490, 467
18-21	<i>La Fulgencia</i> , con la Sra. Josefa Ramos, nueva en estos teatros, ton. y sain.	679, 928, 347 340
22-24	<i>El desdén con el desdén</i> , ton. y divertido fin de fiesta. Iluminación.	787, 354
26	<i>No puede ser guardar una mujer</i> y bol.	1368
28-29	<i>El divorcio por amor</i> , ton. y sain., intermediada con bol.	547, 628
31	<i>El honor da entendimiento y el más bobo sabe más</i> , ton, sain., fan.	1413
32		

¹⁸ Cotarelo informa de que no hubo teatro del 6 al 14 de enero, sin embargo sí se conserva la recaudación de estos días en el Archivo Municipal.

¹⁹ En la prensa habían anunciado la misma comedia, per sin la opereta y el baile *Céfiro y Flora*.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 1 *Los gitanos en la feria*, con bol.
- 4 *Filandro y Carolina*, minué afandangado y fan.
- 5-6 *El príncipe de Taranto*, con bol.
- 8 *Los gitanos en la feria*, bol. y fan.
- 10-11 *El sordo en la posada*, minué afandangado, fan. y bol., por una niña de seis años con el Sr. Francisco Piatoli.
- 12-13 *Filandro y Carolina*, minué afandangado y fan.
- 15 *La prueba de Horacios y Curiacios y Filandro y Carolina*, intermediado con el bol., que bailará por primera vez la Sra. María Mercadoti, de siete años de edad.
- 18 *El sordo en la posada* y bol. por la Sra. María Mercadoti.
- 21 *Las bodas de Laureta*, con bol.
- 22 *La Zaira*, con bol. Iluminación.
- 23 *El matrimonio secreto* y bol.
- 24-25 *Los gitanos en la feria*, con bol.
- 28 *La prueba de Horacios y Curiacios y Filandro y Carolina*, con bol.
- 29 *Los gitanos en la feria*, bol. y fan.
- 31 *Las bodas de Laureta* con bol. y fan.

FEBRERO DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 3 *Natalia y Carolina*, se bailará un terceto de panur, composición de Mr. Beatriz, ton. y fin de fiesta con el baile grande
La hija mal guardada.
- 8 Opta. *El engañador engañado* y baile grande 6187
Don Qixote de la Mancha, con bol.
- 10 Id. 4733
- 12 Opta. *El Marcelino* y gran baile *El desertor francés*. 6334
- 13 *Los amantes engañados*, ton. y baile *Fígaro*. 4525
- 14 Sain. *La boda del tío Carcoma*, buena ton., baile 5739
El desertor francés, trocado los hombres mujeres y

las mujeres hombres, y divertimento asiático.

TEATRO DE LA CRUZ

1	<i>El honor da entendimiento, y el más bobo sabe más,</i> ton. y sain., con fan.	900
4	<i>La mujer de dos maridos,</i> ton., sain., y bol. por Josef González.	983
7	<i>Natalia y Carolina,</i> bol. y opta. <i>Felipe y Juanita.</i> (Por la compañía del Príncipe).	814
9	Id.	684
11-12	<i>El mayor contrario amigo y diablo predicador,</i> ton. y sain. (Por la compañía del Príncipe).	2960, 1091

TEATRO DE LOS CAÑOS

2	<i>Mañanas de abril y mayo,</i> ton., sain, y bailes nacionales en los entreactos.	
4	<i>La prueba de Horacios y Curiacios</i> y 2º acto de <i>El matrimonio secreto,</i> intermediado con bol. que bailará una niña de siete años y fan.	2068
5	<i>El matrimonio secreto,</i> intermediada con el baile grande <i>Anfión.</i>	7542
6	<i>La mujer de dos hombres,</i> ton., sain. y bol. por Josef González.	
7	<i>Filandro y Carolina,</i> bol., fan. y 2º acto de <i>El matrimonio secreto.</i>	1730
9	<i>Las bodas de Laureta,</i> bol. y fan.	1343
11-12	<i>La Talisba,</i> bol. y fan.	986, 1400
14	<i>Los gitanos en la feria,</i> con bol. y fan.	2378

9.2. TEMPORADA 1809 - 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

15-18	No hubo (Miércoles de Ceniza).	
19	Opta. <i>El Secreto</i> ²⁰ , y baile grande <i>Céfiro y Flora.</i>	4874
21	<i>El esquileo,</i> con una diversión asiática, opta. <i>El engañador engañado</i> y baile nuevo <i>Los modistas,</i> en el que	4219

²⁰ En la prensa venía anunciada *Natalia y Carolina*. En la Contaduría del Archivo de Palacio encontramos el título de *El Secreto*.

	hará el papel de abate Fernanda Lebrunier.	
24	<i>Natalia y Carolina</i> y la opta. <i>Quien porfía mucho, alcanza</i> y se dará fin con el baile grande <i>Los juegos de Paris</i> .	4125
26-27	<i>El fanático por la música</i> y baile <i>La Hija mal guardada</i> . ²¹	5752, 1248

TEATRO DE LOS CAÑOS

19	<i>Los gitanos en la feria</i> , con bol.	1598
23	<i>El matrimonio secreto</i> , con bol.	1862
25	<i>El príncipe de Taranto</i> con bol. y fan.	1366
26	<i>La prueba de Horacios y Curiacios y Filandro y Carolina</i> , y bol.	1660
28	<i>El sordo en la posada</i> , bol. y fan. (No se ha podido dar otra función por indisposición de la Sra. Marquesini).	1666

MARZO DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE

1	<i>La esposa amable</i> y baile <i>Telémaco</i> . ²²	3171
3	<i>La esposa amable</i> , buen sain., ton. y gran baile <i>Telémaco en la isla de Calipso</i> .	3263
5	Opta. <i>El tío y la tía</i> y el baile <i>Don Quixote de la Mancha</i> .	6043
8	<i>Gulnara o la esclava persiana</i> , divertimento asiático donde se presentará por primera vez el Sr. Vicente, discípulo de la Academia Imperial de París, y baile <i>Anita y Lubin</i> .	4783
10	Opta. <i>El secreto</i> , divertido sain. y baile <i>Fígaro</i> .	3576
12	<i>Gulnara o la esclava persiana</i> , divertimento asiático y baile <i>Anita y Lubin</i> .	5364
15	Opta. <i>El tío y la tía</i> , y baile grande <i>Las ninfas de Diana</i> .	4516
17	<i>Gulnara o la esclava persiana</i> y baile <i>La hija mal guardada</i> .	3231
18	<i>El ayo de su hijo</i> , opta. <i>El secreto</i> y bolero. ²³	745

²¹ Dice Cotarelo que los días 26 y 27 la compañía del Príncipe actuó en el teatro de la Cruz, ya que las compañías no se habían reorganizado y actuaban indistintamente en uno u otro teatro. En la prensa no hay avisos. La información está exclusivamente en el Archivo Municipal.

²² En la documentación encontrada en el Archivo General de Palacio no están incluidos en el recuento del 1 de marzo los billetes dados por Mr. Lefebvre. En la prensa aparecía esta función anunciada para el 28 de febrero, pero se dio el 1 de marzo.

- 19 Optas. *Quien porfía mucho, alcanza y El Marcelino*, con bol.
Iluminación y gratuidad de las entradas.
- 20 *El dómine Lucas*, ton. y sain., intermediada con fan. 1609
(Por la compañía de la Cruz).
- 23 *La travesura*, con fan. 1697
- 25 No hay función de teatro hasta nueva orden.

TEATRO DE LA CRUZ

- 6 Gran concierto vocal e instrumental del don Melchor Ronzi 3184
por los mejores profesores de esta corte, en el que cantarán
María Marquesini, Claudio Bonoldi y Mateo Porto, primeras
partes del teatro de los Caños.
- 10 Id. y concierto de violín por don Calixto de Felipo, 1791
músico de la Real Capilla.
- 13 Id. 2497
- 19 *El dómine Lucas*, con ton. y sain., intermediada con fan.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 1-2 *Las bodas de Laureta* con bol. y fan. 1694
- 4 *Lo último que se pierde es la esperanza, o Los amantes de* 2046
la dote, con bol. y fan. Estreno.
- 5 *Lo último que se pierde es la esperanza, o Los amantes de* 1644
la dote, Filandro y Carolina y bol.
- 7 *El matrimonio secreto*, 2º acto, bol. y farsa *Los amantes de la dote*.
- 9 *Las bodas de Laureta* y fan.
- 11 *Los amantes a la dote, La prueba de Horacios y Curiacios,*
minué afandangado y fan.
- 12 *Los gitanos en la feria*, bol. y fan.
- 14 Id.
- 16 *El príncipe de Taranto* y bol.

²³ En la prensa estaba anunciado que “no hubo”. Sí aparece anunciado, sin embargo, el día 19, del cual no se encuentra la hoja de recaudación en el Archivo Municipal.

- 19 *El monte de San Bernardo*, con coros, composición del maestro Mayer, adornada con todas sus decoraciones y baile nuevo *El puerto de mar, o las mujeres vengadas*, adornado, ejecutado por todos los bailarines de la corte. Estreno.
- 21 *El matrimonio secreto*, 2º acto, y *El Monte de San Bernardo*.
- 22 *Filandro y Carolina* y *Los amantes de la dote*, con fan.
- 24 *Las bodas de Laureta* y bol.

ABRIL DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | <i>Los viajes de Josef II</i> y opta. <i>Quien porfía mucho, alcanza</i> . | 1059 |
| 15 | <i>Jenwal y Justina</i> , ton. y sain. ²⁴ | 511 |
| 17 | <i>El cuadro</i> y opta. <i>Felipe y Juanita</i> . | 795 |
| 19 | <i>El confidente casual</i> , ton. y sain. | 529 |
| 21 | <i>El donado fingido</i> , ton. y sain. | 660 |
| 23 | Id. | 468 |
| 25 | <i>El hijo reconocido</i> y opta. <i>Felipe y Juanita</i> . | 347 |
| 27 | <i>El confidente casual</i> , ton. y sain. ²⁵ | |

TEATRO DE LA CRUZ

- | | | |
|----|--|------|
| 12 | <i>El divorcio por amor</i> , ton. y sain. ²⁶ | 753 |
| 14 | <i>La mojigata</i> , ton. y sain. | 1348 |
| 16 | <i>El criado de dos amos</i> y la opta. <i>Marcelino</i> . | 781 |
| 18 | <i>La casualidad contra el cuidado</i> , ton. y sain. | 602 |
| 20 | <i>La esclava de su galán</i> , ton. y sain. | 358 |
| 22 | <i>La tía y la sobrina</i> , ton. y sain. | 332 |
| 24 | <i>La Fulgencia</i> , ton. y sain. | 390 |
| 26 | <i>El pintor fingido</i> , ton. y sain. | 490 |
| 28 | <i>La moza del cántaro</i> , ton. y sain. | 577 |
| 29 | <i>Jenwal y Faustina</i> , ton. y sain. | 321 |

²⁴ En la prensa anunciaban la opereta *El secreto*.

²⁵ No se conserva la hoja de esta función en la Secretaría del Archivo, por lo que no sabemos si se llegó a representar.

²⁶ En la prensa aparecía como "No hubo función".

30 *La casualidad contra el cuidado*, ton. y sain. 490

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 2 *El príncipe de Taranto* y bol.
- 3 *Filandro y Carolina* y el 1º acto de *Las bodas de Laureta*.
- 4 *Los gitanos en la feria*, con bol.
- 6 *La prueba de Horacios y Curiacios* y farsa *La Elisa*.
- 8 *Las bodas de Laureta*, con bol.
- 9 *El matrimonio secreto*, con bol.
- 11 *Los gitanos en la feria*, con minué afandangado y fan.
- 13 *El matrimonio secreto*, 2º acto, y *La prueba de Horacios y Curiacios*.
- 15 *Las bodas de Laureta*, 1º acto y *Los enemigos generosos*, con bol.
- 16 *Los enemigos generosos* y baile en dos intermedios *Fígaro o la precaución inútil*, quinteto grotesco, folías y bol. por la Sra. Fernanda y el Sr. Luengo.
- 18 *Las bodas de Laureta*, 1º acto, bol. y *Los enemigos generosos*.
- 20 *Filandro y Carolina*, divertimento grotesco, composición del Sr. Taboni, 1º representación de *Los juegos de Paris o El monte de Ida*, baile pantomímico anacreóntico, puesto en el teatro por Mr. Lefebre, en el que Mr. Lebrunier hará el papel de Paris, y Madama Fernanda el de Enone; todos los demás bailarines figurarán en el baile.
- 22 *Los gitanos en la feria* y bol.
- 23 *La prueba de Horacios y Curiacios* y baile *La hija mal guardada*.
- 25 *El príncipe de Taranto* y bol.
- 27 *Los enemigos generosos*, baile *El nuevo fanático por la danza, o la fiesta del Sr. Ballonne* y quinteto chinesco de la composición del Sr. Taboni.
- 30 *Filandro y Carolina*, baile *El nuevo fanático por la danza, o la fiesta del Sr. Ballonne* y diferentes pasos asiáticos.

MAYO DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE

26-27 *Orestes y la Ópera Cómica*.

28-29 *El hipócrita sentimental*, ton. *La prueba de los cómicos* y sain. *El avaro arrepentido*.

30-31 *Abre el ojo*, ton. *La alcarreña*, sain. *La discreta y la boba*.

TEATRO DE LA CRUZ

1	<i>La huérfana de Salitburg</i> y opta. <i>El secreto</i> .	407
2	<i>El pintor fingido</i> , ton. y sain.	170
3	<i>El hijo reconocido</i> y opta. <i>Quien porfía mucho, alcanza</i> .	433
4	<i>No puede ser guardar a una mujer</i> , ton. y sain.	148
5	<i>El hijo reconocido</i> y opta. <i>Quien porfía mucho, alcanza</i> .	284
6	<i>No puede ser guardar a una mujer</i> , ton. y sain.	204
7	<i>El donado fingido</i> y opta. <i>El secreto</i> .	398
8	<i>La casualidad contra el cuidado</i> , ton. y sain.	234
9	<i>El hijo reconocido</i> y <i>Felipe y Juanita</i> .	145
10	<i>El pintor fingido</i> , ton. y sain.	133
11	<i>El confidente casual</i> , ton. y sain.	186
12	<i>El disfraz venturoso</i> , ton., monólogo <i>El cochero Domingo</i> , por el Sr. José de Oros y divertido sain.	565
13	<i>El ayo de su hijo</i> , ton. y sain.	198
14	<i>El disfraz venturoso</i> , ton., <i>El cochero Domingo</i> y sain.	407
15	<i>Los viajes de Josef II</i> , ton. y sain.	574
16	<i>El fruto de un mal consejo o el prisionero de guerra</i> , ton. y sain.	406
17	<i>El hijo reconocido</i> , ton. y sain.	190
18	<i>Cecilia y Dorsán</i> , ton. y sain.	454
19	<i>Los viajes de Josef II</i> , ton. y sain. ²⁷	389
20	<i>Cecilia y Dorsán</i> , ton. y sain.	217
21	<i>El hijo reconocido</i> y <i>El secreto</i> .	459
22	<i>El prisionero de guerra</i> , ton. y sain.	377
23	<i>Los viajes de Josef II</i> , ton. y sain.	358
24	<i>No puede ser guardar una mujer</i> , ton. y sain.	266

²⁷ En la prensa anunciaban *La huérfana de Salitburg*.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 2 *Filandro y Carolina, La prueba de Horacios y Curiacios y fan.*
- 4 *La prueba de Horacios y Curiacios y el baile Anfión.*
- 6 *Las bodas de Laureta y bol.*
- 7 *La prueba de Horacios y Curiacios y el baile Anita y Lubín.*
- 9 *Las bodas de Laureta, Filandro y Carolina y bol.*
- 11 *Los enemigos generosos y Filandro y Carolina.*
- 13 *Las bodas de Laureta y bol.*
- 14 *El monte de San Bernardo y baile Fígaro o la precaución inútil.*
- 16 *El monte de San Bernardo y quinteto de baile grotesco del Sr. Taboni.*
- 18 *Filandro y Carolina y baile La hija mal guardada.*
- 20 *Las bodas de Laureta y bol.*
- 21 *El ensayo del teatro y baile El nuevo fanático por la música o la fiesta del Sr. Ballone.*
- 23 *La molinera. Estreno.*
- 25 *La prueba de Horacios y Curiacios y gran baile nuevo Los celos del Serrallo, adornado con todas sus decoraciones, evoluciones, marchas, contramarchas, con varios pasos gladiadores, genízaros, eunucos blancos, negros, con un gran final, y su decoración correspondiente de transparentes.*
- 27 *La molinera, intermediada con minué afandangado y fan.*
- 28 *Filandro y Carolina y baile Los celos del Serrallo.*
- 30 *La molinera y bol.*

JUNIO DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *Abre el ojo, ton. La alcarreña, sain. La discreta y la boba.*
- 2 *El hipócrita sentimental, ton. y sain.*
- 4 *El abate L'Epeé, ton. El país de las monas y sain. Casada, viuda y soltera.*
- 5 *Los Templarios y opta. Quien porfía mucho, alcanza.*
- 7 *Id.*
- 9 *El abate L'Epeé, ton. y sain.*

- 11 *Los Templarios* y opta. *Quien porfía*.
- 12 *Abre el ojo*, ton. *El presidiario* y sain. *Casada, viuda y soltera*.
- 14 *El barón* y opta. *El secreto*.
- 16 Id.
- 18-19 *El egoísta* y opta. *Miguel Ángel*.
- 21 *El desdén con el desdén*, ton. y sain.
- 23 Id.
- 26 *El opresor de su familia* y fin de fiesta *Las gallegas celosas*.²⁸
- 28 Id.
- 29-30 *Los tres maridos*, ton. a seis: *Los payos tramposos* y sain. *El sutil tramposo*.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 1 *Los gitanos en la feria* y bol.
- 3 *Los enemigos generosos* y fan.
- 4 *La molinera astuta* y bol.
- 6 *Los gitanos en la feria* y bol.
- 8 *Las bodas de Laureta*, 1º acto, cuarteto y *El monte de San Bernardo*, con bol.
- 10 *La molinera* y fan.
- 11 *Filandro y Carolina*, *La prueba de Horacios* y *Ciriacios* y fan.
- 13 *Las bodas de Laureta*, 1º acto, cuarteto, *Los enemigos generosos* y bol.
- 15 *La molinera*, 1º acto, bol. y *Los amantes de la dote*.
- 17 *Los amantes de la dote* y *La prueba de Horacios* y *Curiacios*, minué afandangado y fan.
- 18 *Los gitanos en la feria* y bol.
- 20 *La molinera*, con bol.
- 22 *Los amantes de la dote* y baile *Céfiro y Flora*.
- 24 *Los amantes de la dote* y *Los enemigos generosos*, minué afandangado y fan.
- 25 *Filandro y Carolina* y baile *La hija mal guardada*.
- 27 *La molinera astuta*, con bol.
- 29 *Las bodas de Laureta*, 1º acto, cuarteto y baile *Telémaco en la isla de Calipso*.

²⁸ En el Apéndice de Cotarelo leemos que esta representación empezó el día anterior y se mantuvo hasta el 27.

JULIO DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE²⁹

- 2 *El barón y El secreto.*
- 3 *Todos hacemos castillos en el aire y opta. El colérico.*
- 5 Id.
- 7 Id.
- 9-10 *El sombrero que habla, ton. El indolente poltrón y sain. El maestro de música.*
- 12 *Los tres maridos, ton. y sain.*
- 14 *El Cid y opta. El colérico.*
- 16-17 Id.
- 19 *El amor y la intriga, ton. El poeta y sain. El médico poeta.*
- 21 Id.
- 23-24 *La esposa delincuente, ton. El marido impertinente y sain. La viuda burlada.*
- 26 Id.
- 28 *El sueño y opta. El engañador engañado.*
- 30 Id.
- 31 *El hipócrita sentimental y ton. El choricero.*

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 1 *Los gitanos en la feria y bol.*
- 2 *Los amantes de la dote y baile Telémaco en la isla de Calipso.*
- 4 *Las bodas de Laureta y bol.*
- 6 *Los enemigos generosos y baile El nuevo fanático.*

²⁹ En el Archivo de Palacio hemos encontrado el estado que manifiesta los cargos y datas habidos por la Compañía Española en el Teatro de la Calle del Príncipe en las 18 representaciones ejecutadas desde el 1 al 31 de julio ambos inclusive de 1809, firmado por José Maqueda y Dionisio Solís.

Cargo:

Por el producto de las entradas eventuales: 18.844 reales

Por los abonos: 1.608

Por alquileres: 1.758

Total: 22.210

Data: Total: 26.863

Nota: El total de la resta es 4.653 reales, que deducidos de los 20.000 de la asignación que da su Majestad al teatro del Príncipe, que es de donde se ha de satisfacer el referido alcance quedan sobrantes para partir entre todos los actores 15.346 reales y 20 maravedís, según queda demostrado. (A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1).

- 8 *Las cantoras aldeanas*, cuyo vestuario es de nueva idea, y a la costumbre de Frascati, donde se finge su representación, intermediada con el bol. Estreno.
- 9 *La molinera*, 1º acto, y gran baile *El nuevo fanático*.
- 11 *Las cantoras aldeanas*.
- 13 *La prueba de Horacios y Curiacios* y baile *Céfiro y Flora*.
- 15 *Las cantoras aldeanas*, con bol.
- 16 *Filandro y Carolina* y baile *Don Quijote de la Mancha, o sea Las bodas de Camacho*.
- 18 *La prueba de Horacios y Curiacios* y *La hija mal guardada*, boleras a seis y polo.
- 20 *Los gitanos en la feria* y fan.
- 22-23 *Las bodas de Laureta*, 1º acto, y gran baile nuevo *Las fiestas del otoño o los vendimiadores de Modoque*, composición de Mr. Lefebre, adornado con todas sus decoraciones. Cuatro hombres y cuatro mujeres bailarán sobre zancos a la moda de los habitantes de Modoque la alemanda y el vals.
- 25-26 *Las cantoras aldeanas*, con bol. que bailará la Sra. Victoriana López.
- 27 *La molinera astuta*, con bol.
- 29 *Las cantoras aldeanas*, con bol.
- 30 *Los amantes de la dote* y baile *Don Quijote*.

AGOSTO DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 2 *Por la puente Juana*, ton. *El buen letrado* y sain. *La dicha viene cuando no se aguarda*.
- 4 Id.
- 6-7 *Abre el ojo*, ton. *El presidiario* y sain. *Casada, viuda y soltera*.
- 9 *La dama duende*, y opta. *Quien porfía*.
- 11 Id.
- 13-14 *El distraído* y opta. *El engañador engañado*.
- 15 *El desdén con el desdén* y opta. *El colérico*. Entrada gratuita e iluminación.
- 16 *El opresor de su familia*, ton. *El tío y los sobrinos*, y sain. *El médico poeta*.
- 18 Id.

- 20-21 *El sueño y opta. El engañador engañado.*
- 23 *No puede ser guardar una mujer, ton. El compositor y sain. La discreta y la boba.*
- 25 Id.
- 27-28 *El hipócrita sentimental, ton. La elección de su novio y sain. Los locos.*
- 30 *La Fulgencia, ton. Los médicos fingidos, y sain. El burlador burlado.*

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 1 *La molinera, con bol.*
- 3 *La prueba de Horacios y Curiacios y Filandro y Carolina, con fan.*
- 8 *Las cantoras aldeanas, con bol.*
- 10 *Los amantes de la dote, gran sinfonía, bol. y fan.*
- 12 *Los gitanos en la feria y bol.*
- 13 *Los amantes de la dote, bol. y 2º acto de Los gitanos en la feria.*
- 15 *Un efecto natural, baile Fígaro o el barbero de Sevilla, bol. a seis y polo. Entrada gratuita e iluminación.*
- 17 *Las cantoras aldeanas, con bol.*
- 19 *Un efecto natural y baile La hija mal guardada.*
- 20 *El sordo en la posaday baile Don Quijote.*
- 22 *El sordo fingido, gran sinfonía oriental, minué afandangado y fan.*
- 24 *Filandro y Carolina y gran baile Anita y Lubin.*
- 26 *Filandro y Carolina y gran baile nuevo Pierro o el Gallo del lugar, o La lotería del amor, baile pantomimo, cómico. El producto de la entrada de este día es a beneficio de una familia desgraciada.*
- 27 *La prueba de Horacios y Curiacios y baile Los vendimiadores de Modoque o Las fiestas de otoño, adornado con todas sus decoraciones y vestuario.*
- 29 *Los amantes de la dote y gran baile Anita y Lubin.*
- 31 *Las bodas de Laureta, 1º acto, y gran baile El desertor francés.*

SEPTIEMBRE DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *La Fulgencia, ton. Los médicos fingidos, y sain. El burlador burlado.*

- 3-4 *El anticuario*, ton. y sain.³⁰
- 6 Id.
- 8 *El amor al uso*, ton. *La venida del soldado*, sain. *La merienda a escote*.
- 10-11 Id.
- 13 *El egoísta* y *opta*. *El colérico*.
- 15 *El egoísta*, *opta*. *El engañador engañado* y sain. *El avaro arrepentido*.
- 17-18 *El filósofo enamorado o la prueba de la amistad*, ton. *El ciego fingido*, sain. *El café*.
- 20 *Casa con dos puertas mala es de guardar*, ton. *Los celos* y sain. *El maestro de música*.
- 22 Id.
- 24 Id.
- 25 *Abre el ojo*, ton. *El celoso sin motivo* y sain. *La discreta y la boba*.
- 27 *El amor al uso*, ton. *La venida del soldado* y sain. *El disfraz al uso*.
- 29 *La industria y la suerte* y *opta*. *La oda*.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 2 *Los gitanos en la feria* y bol.
- 3 *La prueba de Horacios y Curiacios* y gran baile *Las fiestas de otoño*.
- 5 *La molinera*, con bol.
- 7 *Filandro y Carolina* y gran baile *La danzomanía o el fanático por el baile*.
- 9 *Las cantoras aldeanas*, con bol. a tres.
- 10 *Los amantes de la dote* y baile *El desertor francés*.
- 12 *Las bodas de Laureta* y bol. a tres.
- 14 *La prueba de Horacios y Curiacios* y gran baile *Los celos del Serrallo*.
- 16 *Las bodas de Laureta*, aria de la Sra. Marquesini, y *Filandro y Carolina*, intermediadas con bol. que bailará la Sra. Antonia Molino por primera vez.
- 17 Id. y baile *Las fiestas de otoño*.
- 19 *El matrimonio secreto* y bol.
- 21 *Filandro y Carolina* y baile *Telémaco en la isla de Calipso*.
- 23 *La molinera* y fan.

³⁰ La función del periódico se contradice con la que da Cotarelo: *La suegra y la nuera*, ton. *El inglés y la gaditana* y sain. *Los locos*.

- 24 *Los amantes de la dote*, baile *La fiesta de otoño*, polo y bol. a seis.
- 26 *Los gitanos en la feria* y bol.
- 28 *La prueba de Horacios y Curiacios* y baile *Las bodas de Camacho*, en el que se bailará la gaita gallega por Fernanda Lebrunier y Sandalio Luengo, y una operación grotesca de Luis Taboni.
- 30 *El matrimonio secreto*, intermediado con el minué alemandado.

OCTUBRE DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-2 *La industria y la suerte* y opta. *La oda*.
- 4 *El reconciliador*, ton. *La nuera en la fonda*, sain. *El alcalde tonto y discreto*.³¹
- 8-9 Id.
- 11 *El sueño* y opta. *El colérico*.
- 13 Id.
- 15-16 *Lo que puede la aprehensión o violencia del oído*, ton. *El pretendiente de amor* y sain. *El sainete interrumpido*.
- 18 *Jenwal y Faustina*, ton. *El amante rendido*, y sain. *Los genios encontrados*.
- 20 Id.
- 22-23 *Las esclavas amazonas* y opta. *El secreto*.
- 25 Id.
- 27 *No puede ser guardar a una mujer*, ton. *El compositor* y sain. *Los genios encontrados*.
- 29 Id.
- 30 *La banda y la flor*, ton. *La tragedia* y sain. *El pleito del pastor*.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 1 *Filandro y Carolina* y baile *El desertor*.
- 3 *Las cantoras aldeanas*, con bol.
- 5 *Los enemigos generosos* y *La hija mal guardada*.
- 6 *Las bodas de Laureta* y bol.

³¹ Según Cotarelo hubo *La dama duende*, ton. *El poeta* y sain. *El disfraz venturoso*.

- 7 *El príncipe de Taranto*, con todo su vestuario nuevo, intermediada con el fan.
- 8 *Los amantes de la dote* y el baile *Fígaro*.
- 10 *La molinera*, con el bol.
- 12 *Filandro y Carolina* y *Los celos del Serrallo*, adornado con todas sus decoraciones y vestuario nuevo, en el que bailarían todos los bailarines de esta corte.
- 14 *El matrimonio secreto*, minué afandangado y fan.
- 15 *La prueba de Horacios y Curiacios* y baile *Telémaco en la isla de Calipso*.
- 17 *El príncipe de Taranto*, con bol.
- 19 *Los enemigos generosos* y baile *Céfiro y Flora*.
- 21 *Los gitanos en la feria* y bol.
- 22 *Los amantes de la dote* y baile *El fanático por la danza*, con sus decoraciones.
- 24 *La molinera*, con fan.
- 26 *Filandro y Carolina* y *Las fiestas de otoño*.
- 28 *Las cantoras aldeanas*, con bol.
- 29 *La prueba de Horacios y Curiacios* y baile *Los celos del Serrallo*, adornado de sus decoraciones y vestuario.
- 31 *Los amantes de la dote*, baile *Don Quijote*, bol. por Fernanda y Andrés Potre, y quinteto grotesco, asiático, nuevo, de la composición del Sr. Luis Taboni, adornado de una lucha y varios saltos. A beneficio de Luis Taboni y Josefa Bagui.

NOVIEMBRE DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *La banda y la flor*, ton. *La tragedia* y sain. *El pleito del pastor*.³²
- 3 *El filósofo casado o marido avergonzado de serlo*, ton. *El paje y las criadas*, y sain. *El maniático*.
- 5-6 Id.
- 7 *La dama duende*, ton. *El paje y las criadas* y sain. *El sainete interrumpido*.
- 8-9 *El hijo de cuatro padres y de tres madres perdido*, ton. *El pretendiente de amor* y sain. *El disfraz venturoso*.

³² Era la primera vez que se representaba el día 1 de noviembre en los teatros de España. José I rompió con estas tradiciones de que no hubiese función en Finados y en Cuaresma.

- 10-12 *La corrección maternal*, sain. *El alcalde tonto discreto* y opta. *El criado fingido*.
- 13-14 *La moza del cántaro*, ton. *El Trípili*, y sain. *El sastre y su hijo*.
- 15 *El hijo de cuatro padres y tres madres perdido* y opta. *El criado fingido*.
- 16-17 *Las costumbres del día* y opta. *Quien porfía*.
- 18-19 *Casarse por vengarse*, ton. *La tragedia* y sain. *El peluquero*.
- 20 *El reconciliador*, ton. *El abogado* y sain. *El sutil tramposo*.
- 21 *El hijo de cuatro padres*, ton. *El abogado* y sain. *El disfraz venturoso*.
- 22 *Las costumbres de hoy día*, ton. y sain.³³
- 23 *El amor al uso*, ton. *Uno paga y otro se lleva la alhaja* y sain. *Alcalde tonto y discreto*.
- 24 *Jenwal y Faustina*, ton. *Uno paga y otro se lleva la alhaja* y sain. *La duda satisfecha*.
- 25-26 *La corrección maternal*, opta. *El secreto y divertido* sain. *La duda satisfecha*.
- 27 *La moza del cántaro*, ton. *El novio sin novia*, y sain. *La duda satisfecha*.
- 28 *Casa con dos puertas mala es de guardar*, ton. *El novio sin novia* y sain. *El café*.
- 29 *Las costumbres del día*, ton. *El indolente* y sain. *El café*.
- 30 *La banda y la flor*, ton. *El indolente* y sain. *El médico poeta*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-5 *Si una vez llega a querer la más firme es la mujer*, con buen sain. y buena ton.³⁴
- 6-7 *Cecilia y Dorsán*, ton. y sain.
- 8-9 *El negro sensible*, ton., pieza *Todos embrollados y ninguno con razón* y sain.
- 10-15 *Palmis y Oronte*, ton., sain. y bol.
- 16-19 *El desdén con el desdén*, ton. y sain.
- 20-21 *Los exteriores engañosos*, de barba el señor Pedro Paz, ton. y sain.
- 22-23 *El mejor alcalde el rey*, ton. y sain. La Sra. María Cascante, nueva en este teatro, cantará; y se bailará el minué de la corte y la gabota.
- 24-27 *La lindona de Galicia*, ton., sain. y terceto. Se cobrará de medio teatro
- 28-29 *Los milagros del desprecio*, ton., sain. y minué afandangado.
- 30 *Casarse por vengarse*, ton., sain. y fan.

³³ En el Apéndice de Cotarelo: *Casarse por vengarse*, ton. *El compositor* y sain. *Alcalde tonto y discreto*.

³⁴ Primera representación de la nueva compañía de la Cruz, dirigida por Manuela Carmona.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 2 *Las bodas de Laureta*, 1º acto, y baile *Telémaco en la isla de Calipso*.
- 4 *El matrimonio secreto*, con bol.
- 5 *Los amantes de la dote* y baile *La hija mal guardada*.
- 7 *Las cantoras aldeanas*, con bol.
- 9 *Filandro y Carolina* y baile *Anita y Lubín*.
- 11 *Las bodas de Laureta* y bol.
- 12 *La prueba de Horacios y Curiacios* y baile *El desertor*.
- 16 *El matrimonio secreto*, 1º acto, y gran baile *Fígaro*.
- 18-19 *La Camila o el subterráneo*, en la que se presentará por 1ª vez la Sra. Josefa Ronci, de edad de ocho años, a ejecutar el papel de Adolfo, y se adornará de coros, vestuarios y decoraciones nuevas pintadas por el Sr. D. Antonio María Tadei. Intermediada con bol. Estreno.
- 21 Id.
- 23 *La prueba de Horacios y Curiacios* y la primera representación del gran baile pantomimo, heroico *La muerte del capitán Cook* en su tercer viaje al nuevo mundo, adornado con todas sus decoraciones y trajes nuevos.
- 25 *Los gitanos en la feria* y bol.
- 26 *Filandro y Carolina* y baile *Telémaco en la isla de Calipso*.
- 28 *La molinera*, 2º acto, y gran baile pantomimo heroico, *Cristóbal Colón en la isla de San Salvador*, adornado con todas sus decoraciones y vestuario.
- 30 *Los enemigos generosos* y baile *La danzomanía*.

DICIEMBRE DE 1809

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-4 *La mujer de dos maridos*, ton. *El marido chasqueado* y sain. *El no*.
- 5-7 *La villana de la sagra*, ton. *La fingida ausencia* y sain. *El queso de Casilda*.
- 8-10 *Solimán II*, cuarteto asiático de la composición de Mr. Vestris, ton. *La necia confidencia* y sain. *Las socaliñas de Madrid*.
- 11-17 *La Raquel* y opta. *La gitanilla por amor*.

- 18-19 *Antes que te cases mira lo que haces*, ton. *Los esposos perdidos* y sain. *Lo que puede el hambre*.
- 20-21 *La melindrosa o los esclavos fingidos*, ton. *El buñuelero* y sain. *El payo de la carta*.
- 22-23 *La corrección maternal*, opta. *La gitanilla por amor* y sain. *La duda satisfecha*.
- 25-31 *Federico II, rey de Prusia*, adornada con todo su correspondiente teatro, ton. *El triunfo de las mujeres* y divertido sain. *La comedia de las maravillas*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-2 *Casarse por vengarse*, ton., sain. y fan.
- 3-5 *El vergonzoso en palacio*, ton., sain. y bol.
- 6-10 *La misantropía*, ton. general, sain. y minué afandangado.
- 11-14 *La judía de Toledo*³⁵, ton., sain. y bol.
- 15 *La Florentina*, ton., pieza *El maestro y la niña*, sain. y fan.
- 16-17 *Si una vez llega a querer la más firme es la mujer*, ton., sain. y fan.
- 18 *Cecilia y Dorsán*, ton. y sain.
- 19-20 *El negro sensible*, ton. y pieza *El maestro y la niña*, bol. y sain.
- 21 *El paje hablador*, minué afandangado, *El maestro y la niña*, ton., bol. y sain.
- 22 *La Fulgencia*, ton., sain. y bol.
- 23-31 *Ser rey y pastor a un tiempo*, y *Mágico rey de lidia o el anillo de Giges*, 1ª parte, adornado de un gran aparato teatral, con sus transformaciones y decoraciones, todas nuevas; ton. y fan. Se cobrará a precio de teatro.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 2 *Los gitanos en la feria* y bol. Por indisposición del señor Bonoldi, primer tenor de dicho teatro, no se ha podido disponer de otra ópera.
- 3 *El príncipe de Taranto*, 1º acto y baile *Cristóbal Colón en la isla de S. Salvador*.
- 5 *La Camila o el subterráneo*, con decoraciones y vestuario correspondiente
- 7 *Filandro y Carolina* y baile *Los celos del Serrallo*.
- 9 *El príncipe de Taranto* y bol.
- 10 *La prueba de Horacios y Curiaños* y baile *Los vendimiadores*.
- 12 *El matrimonio secreto* y fan.

³⁵ Dice Cotarelo que sólo se repitió esta obra el día siguiente en la Cruz. En el *Diario*, sin embargo, se anuncia varios días.

- 14 *Filandro y Carolina* y baile *Los inocentes o el amor como él viene*.
- 16 *El príncipe de Taranto* y fan.
- 17 *Los amantes de Teruel* y baile *Los inocentes o El amor como él viene*.
- 19 *La Camila o el subterráneo*.
- 21 *Las bodas de Laureta*, 1º acto, y gran baile nuevo, pantomimo, anacreóntico, *Amor y Citerea*, de Mr. Gallet, maestro de baile de la Academia de la Música.
- 23 *El matrimonio secreto* y bol.
- 24 *La prueba de Horacios y Curiacios* y baile pastoral, pantomimo que ha pedido el público *Los inocentes o el amor que viene*.
- 26-27 *La molinera* y bol.
- 28 *Los enemigos generoso* y baile *La hija mal guardada*.
- 30 *El príncipe de Taranto* y bol.
- 31 *Filandro y Carolina* y baile *Amor y Citerea*.

ENERO DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-2 *Federico II, rey de Prusia*, adornada con todo su correspondiente teatro, ton. *El triunfo de las mujeres* y divertido sain. *La comedia de las maravillas*.
- 3-6 *La Celina o la hija del misterio*, ton. nueva, en la que se presentará el Sr. Francisco Ramos y sain. *El payo y el centinela*.
- 7-11 *El convidado de piedra* y opta. *El criado fingido*.
- 12-15 *La huerfanita o lo que son los parientes* y opta. *La oda*.
- 16-17 *La huerfanita* y opta. *El secreto*.
- 18-22 *Las minas de Polonia*, ton. *El buen letrado* y sain. *Las lavanderas del Manzanares*.
- 23-25 *El bandido de Venecia o El hombre de tres caras*, ton. *La equivocación* y sain. *La maja majada*.
- 26-28 *La Cecilia*, 1ª parte, ton. *El hortera generoso* y sain. *Don Patricio Lucas*.
- 29-31 *La tía y la sobrina*, ton. *El ciego fingido* y sain. *La duda satisfecha*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-4 *Ser rey y pastor a un tiempo, y Mágico rey de lidia o el anillo de Giges*, 1ª parte, adornado de un gran aparato teatral, con sus transformaciones y decoraciones, todas nuevas; ton. y fan. Se cobrará de teatro.
- 5-8 *El perro del hortelano*, ton., sain. y seguidillas manchegas.
- 9-11 *El aviso a las solteras o la Inés*, ton. y sain. Estreno.
- 12-16 *El amor de madre no hay afecto que le iguale, o Andrómaca y Pirro*, con todo su teatro, ton., sain. y bol. Se cobrará de medio teatro.
- 17-19 *La Isabela* y pequeño baile. Se cobrará de medio teatro.
- 20-24 *Blanca y Montcasin*, ton., sain., y guaracha. Se cobrará de teatro.
- 25 *Dar la vida por su dama*, con ton. y sain.
- 26-28 *Palmis y Oronte*, con ton. y sain.
- 29-31 *La niña de plata*, ton. y sain.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 4 *Filandro y Carolina* y baile *Telémaco en la isla de Calipso*.
- 6 *La Camila o el subterráneo*.
- 7 *El matrimonio secreto* y gran baile nuevo, pantomimo *La feria de Bacario o las mujeres vengadas*.
- 9 *Las bodas de Laureta* y bol.
- 11 *La molinera* y bol.
- 13 *El príncipe de Taranto* y bol.
- 14 *Los amantes de la dote* y baile *Las fiestas del otoño*.
- 16 *Los gitanos en la feria* y bolero.
- 18 *Las bodas de Laureta*, 1º acto, y baile *El desertor*.
- 20 *La molinera* y bol.
- 21 *El sordo en la posada* y baile *Las bodas de Camacho*.
- 23 *El matrimonio secreto*, minué afandangado y fan.
- 25 *Un efecto natural* y gran baile nuevo pantomimo *El hijo del amor o la peña morena*.
- 28 *El príncipe de Taranto* y bol.
- 30 *La molinera* y bol.

FEBRERO DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-5 *La Mojigata* y *opta. La gitanilla por amor.*
- 6-8 *El aguador de París*, ton. *La cuenta sin la huésped* y *sain. La reforma del honor.*
- 9-11 *Los amantes de Teruel*, ton. y *sain.*
- 12-18 *El gran virrey de Nápoles* y *opta. El preso.*
- 19-20 *El reconciliador*, ton. *Los porfiados* y *sain. Don Patricio Lucas.*
- 21 *El amor al uso*, ton. y *sain.*
- 22-28 *Marta la Romarantina*, ton. *Los compositores* y *sain. Las majas forasteras.*

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-2 Sinfonía de la *Caza*, arias que cantarán Gregorio Alberá, Gregorio Reina, Eusebio Fernández y María López, un dúo los Sres. Reina y Eusebio Fernández, fan. y divertido fin de fiesta.
- 3-5 *La reconciliación*, ton., *sain.* y *bol.*
- 6-8 *Dar la vida por su dama*, ton. y *sain.*
- 9-13 *Dido abandonada*, ton., *bol.* y célebre *sain. Los músicos y danzantes*, en el que habrá un baile de paloteo, con varios grupos nuevos.
- 14 *Lo cierto por lo dudoso o la mujer firme*, ton. en la que se presentará a cantar por primera vez un aficionado y *sain.*
- 19-22 *La mujer celosa*, ton., *sain.* y *fan.*
- 23-24 *El mágico rey de lidia, o el anillo de Giges*, 2ª parte, con todas sus correspondientes decoraciones y transformaciones nuevas. *Bol. a tres* y fin de fiesta de música, nuevo, *El pleito del borrico.* Se cobrará de teatro.
- 25-28 *El mágico rey de lidia, o el anillo de Giges*, 2ª parte, y célebre *sain. Lagarto y Canene.*

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 1 *Las cantoras aldeanas* y *bol. a seis.*
- 3 *La Camila o el subterráneo.*
- 4 *Los amantes de la dote* y baile *Los tontos*, precedido de un patedú de Cube, de la composición del Sr. Vestris.
- 6 *El matrimonio secreto*, intermediada con el *bol. a seis.*

- 8 *La prueba de Horacios y Curiacios* y gran baile *La feria de Bacario*, precedido del bol. a ocho y el polo.
- 10 *Las cantoras aldeanas*, con bol. a seis.
- 11 *Los enemigos generosos* y baile *La hija mal guardada*, precedido de las *Folías de España*, con un quinteto grotesco.
- 13 *El príncipe de Taranto*, con bol. a tres.
- 15 *Filandro y Carolina* y gran baile nuevo, cómico, pantomimo *El Cubero o los amores de Colin y Fanchete*.
- 17 *El príncipe de Taranto* y bol.
- 18 *Las bodas de Laureta* y baile *Telémaco en la isla de Calipso*.
- 20 *La molinera* y fan.
- 22 *Los amantes de la dote* y baile *Los celos del Serrallo*.
- 24 *El matrimonio secreto*, intermediado con bol.
- 25 *La prueba de Horacios y curiacios* y baile *Cristóbal Colón*.
- 27 *Las cantoras aldeanas* y bol.

MARZO DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-4 *Marta la Romarantina*, ton. *Los compositores* y sain. *Las majas forasteras*.
- 5-6 Con superior permiso función extraordinaria, dirigida y ejecutada por solas las actrices de este teatro: *El licenciado Farfulla*, opta. *El marinerito*, intermediadas con el bol., y fan. Los billetes de esta función dirán *sábado*, y se despacharán en la oficina acostumbrada. Más tarde, *Marta la Romarantina*, ton. y sain.
- 8 *La comedia nueva o El café* y opta. *Quien porfía*.
- 10-12 Id.
- 13-15 *Las cárceles de Lamberg*, ton. *La aldeana maliciosa* y sain. *La audiencia encantada*.
- 17-18 *El rico hombre de Alcalá, rey valiente y justiciero*, ton. *La nuera en la fonda* y sain. *La tragedia del buñuelo*.

- 19-25 Loa nueva *El Templo de la Gloria, La clemencia de Tito* y opta. *El criado fingido*.
Iluminación de los teatros y entradas gratis y a expensas de la municipalidad.³⁶
- 26-29 *Reinar después de morir, doña Inés de Castro* y opta. *El engañador engañado*.
- 31 *El vano humillado* y opta. *El califa de Bagdad*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-8 *El mágico rey de lidia, o el anillo de Giges*, 2ª parte, y célebre sain. *Lagarto y Canene*.
- 10-13 *Los locos de Valencia*, baile análogo al carácter de locos, fan. y ton.
- 14-18 *Abelardo y Eloísa*, ton., sain. y bol. a tres. Se cobrará de medio teatro.
- 19-22 Nueva loa genérica, minué de la corte y *La moscovita sensible*, ton. y fan.
- 24-27 *Las armas de la hermosura*, con ton. y sain. nuevo.
- 28-31 *El Job de las mujeres, o El tirano de Hungría*, ton. y sain. Se cobrará de teatro.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 1 *El sordo en la posada* y baile *Los tontos o El amor como él viene*, precedido de un patedú de Cube.
- 3 *Las bodas de Laureta*, 1º acto, cuarteto, bol. y óp. nueva *El barón fingido*, música del maestro español don Narciso Paz, primera composición que da al teatro, adornada con todo su vestuario nuevo. Estreno.
- 4 *El baron fingido*, baile *El cubero o los amores de Colín y Fanchete*.
- 6 *Las cantoras aldeanas*, con bol.
- 11 *Las cantoras aldeanas*, 1º acto, y baile *Los vendimiadores*.
- 19 *El baron fingido* y baile nuevo, compuesto por Mr. Lefebre, que será una gran diversión asiática, con vestuario nuevo y demás adornos correspondientes.

ABRIL DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-5 *El vano humillado* y opta. *El califa de Bagdad*.
- 7-8 *El rey valiente y justiciero, y rico hombre de Alcalá* y opta. *El secreto*.
- 9-11 *La buena y mala educación, o los ayos* y opta. *Felipe y Juanita*.

³⁶ El 23 no hubo función de teatro pero sí volatines en la calle de la Luna, con pantomimos y bailes.

- 12 *Los amantes de Teruel*, ton., y sain. *Los genios encontrados*.
- 14-15 *Las cárceles de Lamberg* y opta. *Quien porfía*.
- 16-21 No hubo (Semana Santa).
- 22-25 *El parecido en la corte*, ton. nueva *El maestro y las discípulas*, en la que se presentarán dos niñas, hijas de la Sra. Carlota Michelet, primera actriz de música de este teatro, y divertido sain. *La tragedia del buñuelo*.
- 26 *El convidado de piedra*, ton. *El abogado y los litigantes*, y sain. *La plazuela de Antón Martín o la buñolería*.
- 27-29 *Fénix de los criados, o María Teresa de Austria*, ton. *El indolente poltrón* y sain. *El chasco del mantón*.
- 30 *El sueño*, opta. *La gitanilla por amor* y divertido sain. *El marido sofocado*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *El Job de las mujeres, o El tirano de Hungría*, ton. y sain.
- 2-5 *El juicio de Salomón*, ton. y sain.
- 7-15 *El diluvio universal o el arca de Noé*, adornada con todo su teatro. Bol. y divertido sain. *El duende fingido*. Se cobrará de subida.
- 22-25 *La hija del aire*, 1ª parte, ton. y sain.
- 26-29 *Semíramis o La hija del aire*, 2ª parte, ton. y sain.
- 30 *Cuántas veo, tantas quiero*, ton., sain. y bol.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 7 *Las bodas de Laureta*, con bol.
- 8 *La prueba de Horacios y Curiosos* y baile *La hija mal guardada*.
- 10 *Los gitanos en la feria* y bol.
- 12 *Filandro y Carolina* y baile *Telémaco en la isla de Calipso*.
- 14 *El matrimonio secreto* y fan.
- 15 *El sordo en la posada* y baile *Los inocentes o El amor como él viene*.
- 22 *El barón fingido* y baile *Los vendimiadores*.
- 24 *La molinera*, con bol.
- 26 *Enemigos generosos* y baile de *Don Quijote*.
- 28 *La Camila o el subterráneo*.
- 29 *Los amantes de la dote* y baile *El desertor*.

MAYO DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *El sueño*, opta. *La gitanilla por amor* y divertido sain. *El marido sofocado*.
- 2 *El casamentero*, ton. y sain. *El muerto vivo*.
- 3 *El sueño*, opta. *La gitanilla por amor* y divertido sain. *El marido sofocado*.
- 4 *El casamentero* y *La gitanilla por amor*.
- 5-8 *La juventud de Enrique V*, ton. *El feliz desengaño* y sain. *El no*.
- 9-10 *La villana de la sagra*, ton. *El compositor* y sain. *El labrador y el usía*.
- 11 *La tía y la sobrina* y opta. *El secreto*.
- 12-14 *Sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*, ton. *El presidiario* y sain. *Los usías contrahechos*.
- 15-17 *La Cándida o el amante precipitado* y opta. *El criado fingido*.
- 18 *La huerfanita o lo que son los parientes* y opta. *El colérico*.
- 19-21 *A secreto agravio, secreta venganza*, ton. y sain.
- 22 *Sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*, ton. *El presidiario* y sain. *Los usías contrahechos*. Iluminación de los teatros y entrada gratis.
- 23-25 *El donado fingido* y opta. *Quien porfía*.
- 26-27 *El gran virrey de Nápoles*, ton. *La curiosidad de las mujeres* y sain. *Tragabalas*.
- 28-29 Por petición del público *La huerfanita o lo que son los parientes*, ton. *El pretendiente de amor* y sain. *Casada, viuda y soltera*.
- 30 *Reinar después de morir, doña Inés de Castro*, ton. nueva *El pretendiente cómico*, en la que se presentará el Sr. Mariano Casanova y buen sain. *Casada, viuda y soltera*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-2 *Cuántas veo, tantas quiero*, ton., sain. y bol.
- 3 *El maestro de la niña*, ton., fan. y divertida pieza *El avariento burlado*.
- 4-7 *Las vivanderas ilustres*, ton. y sain.
- 8-9 *El avaro*, ton., sain. y fan.
- 10 *Misantropía o arrepentimiento*, ton. y sain.
- 11-14 *Obras son amores y no buenas razones*, ton., minué afandangado y sain.
- 15-16 *El aviso a las solteras o la Inés*, ton. y sain.

- 17 *El mejor alcalde el rey*, ton. y sain.
 18 *Cecilia y Dorsán*, ton. y sain.
 19-21 *Los amigos del día o Los libertinos confundidos*, ton. y sain.
 22-25 *Isabel I de Rusia o el hombre singular*, ton. y sain.
 26-30 *La esclava del Negro Ponto*, ton., sain. bol. y baile inglés.

TEATRO DE LOS CAÑOS

- 1 *El matrimonio secreto* y bol.
 3 *El sordo fingido* y gran baile *Anita y Lubin*.
 5 *Los gitanos en la feria*, minué afandangado y fan.
 6 *Filandro y Carolina* y baile *Céfiro y Flora o el Inconstante fixado*.
 8 *El príncipe de Taranto* y bol.
 10 *La prueba de Horacios y Curiacios* y gran baile *La feria de Bacario o las mujeres vengadas*.
 12 No hubo por indisposición de un actor.
 13 *Las cantoras aldeanas* y bol.
 15 *El barón fingido*, *La prueba de Horacios y Curiacios* y bol.
 17 *Filandro y Carolina* y baile *La hija mal guardada*, precedido del polo y bol.
 19 *Juanito y Bernardón* y bol. Estreno.
 20 *El sordo en la posada* y baile *Telémaco*.
 22 Baile *Fígaro o la precaución inútil*, gran sinfonía y baile *Las fiestas de otoño*.
 24 *Las bodas de Laureta*, 1º acto, y baile *Cristóbal Colón*.
 26 *El matrimonio secreto*, minué afandangado y fan.
 27 *Los amantes de la dote* y *Los celos del Serrallo*.
 29 *Juanita y Bernardón* y bol.

9.3. TEMPORADA 1810-1811

- 31 P.: *Reinar después de morir*, doña *Inés de Castro*, ton. *El pretendiente cómico* y sain. *Casada, viuda y soltera*.
 Cr.: *La esclava del Negro Ponto*, ton., sain. bol. y baile inglés.

C.: *Filandro y Carolina*, tercero de panur, composición de Mr. Vestris, quinteto grotesco de la composición del señor Taboni y gran baile *Los inocentes o El amor como él viene*.

JUNIO DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

1-3 *La novicia y fin de fiesta La casa de Tócame Roque*. Estreno.³⁷

4 *La novicia y fin de fiesta El sueño o el celoso sin motivo*.

6 *La mojegata y fin de fiesta El sueño o el celoso sin motivo*.

8 Id.

10-11 *La novicia y fin de fiesta La casa de Tócame Roque*.

12-13 *Blanca y Montcasín y divertido fin de fiesta Don Chicho*.

15 Id.

17 Id.

18 *El celoso confundido y opta. El tío y la tía*.³⁸

20-21 Id.

22 *La labradora dama y opta. El tío y la tía*.

25 *El parecido en la corte y divertido fin de fiesta*.

27 *El vano humillado y fin de fiesta El Renegado*.

29 *La labradora dama y opta. El califa de Bagdad*.

TEATRO DE LA CRUZ

1-3 *La moza del cántaro*, ton. y sain.

4-7 *Amar después de la muerte o el Tuzaní de las Alpujarras*, ton. y sain.

8-14 *Hacer su papel de veras el mejor representante*, con todas sus decoraciones, ton. y sain., en el que se bailará la alemanda a tres.

16-19 *La labradora dama*, fan., ton. y sain.

21-24 *El mágico de Salerno, Pedro Bayalarde, 2ª parte*, con todas sus decoraciones, baile y música correspondiente, y divertido sain.

26 *El desdén con el desdén*, ton. y sain.

³⁷ Coe lo recoge con el título *Lo que pasa en un torno de monjas*.

³⁸ Para el día 19, Coe señala *La Melania*.

29 *La gitanilla de Madrid.*

TEATRO DE LOS CAÑOS

2 *Los gitanos en la feria* y bol.

3 *Los enemigos generosos* y baile *Céfiro y Flora.*

5 *La Camila.*

7 *La hija mal guardada*, precedido por una óp. en 1 acto.

9 *La molinera* y bol.

10 *Juanita y Bernardón.*

12 *Las cantoras aldeanas* y bol.

14 *El príncipe de Taranto* y bol.

16 *Nina o la loca por amor*, adornada con todo su vestuario y decoraciones nuevas.
Estreno.

19 *El matrimonio secreto* y fan.

23 *Los gitanos en la feria* y bol.

24 *Nina o la loca por amor* y bol.

26 *Las cantoras aldeanas* y bol.

28 *La molinera astuta* y bol.

30 *La prueba de Horacios y Curiacios, Filandro y Carolina* y fan.

JULIO DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

1-2 *La labradora dama* y opta. *El califa de Bagdad.*

4 *La novia impaciente* y opta. *La gitanilla por amor.*

6 *Rey valiente y justiciero, y rico hombre de Alcalá* y opta. *La gitanilla por amor.*

8 Opta. *El capítulo segundo* y fin de fiesta *La comedia de las maravillas.*

9 *Castillos en el aire* y opta. *El capítulo segundo.*

11 Id.

13 *Sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador* y divertido fin de fiesta *El renegado.*

15 *La gran clemencia de Tito* y sain. *La comedia de las maravillas.*

16 *La novia impaciente* y opta. *Quien porfía.*

18 *Los amantes engañados y desengañados* y opta. *El capítulo segundo*.

20 *La novia impaciente* y opta. *La casa en venta*.

22-23 Id.

25 *La labradora dama* y opta. *El médico turco*.

26-27 *La Celmira* y sain. *El cambio de la burra*.

29-30 Id.

TEATRO DE LA CRUZ

1 *La gitanilla de Madrid*.

3 *La Isabela* y fan.

5 Id.

7-8 *La viuda burlada*, ton. nueva en la que se presentará por 1ª vez la Sra. María Salazar, y pieza *Armida y Reinaldos*, 1ª parte.

10 Id.

12 *Industria contra miseria*, ton. en la que se presentará la Sra. Carlota Michelet, 2ª parte de *Armida y Reinaldos* y bol. a tres.

14 Id.

17 *El error de un buen padre*, fan. y pieza nueva *Ir por lana y volver trasquilado, o las esposas vengadas*.

19 Id.

22 Id.

24 *Las víctimas del amor*, en la que hará la parte de barba el Sr. Rafael Pérez y sain.

25 Id. El papel de Pamela lo hará una niña de diez años, la que cantará un aria.

26 Id.

29 *Las víctimas del amor* y bol. a tres.³⁹

TEATRO DE LOS CAÑOS

1 *Juanita y Bernardón* y bol.

3 *El príncipe de Taranto* y fan.

5 *Nina o la loca por amor*.

7 *Las bodas de Laureta* y fan.

³⁹ Nota: Concluida la comedia y antes del bolero se entregará un premio de media docena de cubiertos sin estrenar, o el valor de ellos según le acomodase al que le toque en suerte.

- 8 *El matrimonio secreto* y bol.
- 10 *El barón fingido* y bol. a tres.
- 12 *Los gitanos en la feria* y bol.
- 14 *La molinera* y bol.
- 15 *El barón fingido* y sexteto nuevo, de la composición del Sr. Tavoni.
- 17 *Quien la hace la paga*, adornada con todo su vestuario nuevo y sexteto de Tavoni.
Estreno.
- 19 Id.
- 21 *La molinera* y bol.
- 22 *Los enemigos generosos* y pequeña diversión de baile del Sr. Tavoni.
- 24 *El príncipe de Taranto* y bol.
- 26 *El barón fingido* y diversión de baile, de Tavoni.
- 28 *El matrimonio secreto* y bol.
- 29 *La molinera*, con diversión de baile
- 31 *Los gitanos en la feria* y diversión de baile grotesco.⁴⁰

AGOSTO DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *La juventud de Enrique V* y opta. *El médico turco*.
- 2 *La corrección maternal* y opta. *El médico turco*.
- 3-5 *Las esposas vengadas* y opta. *El Marinerito*.
- 6-7 *El egoísta o el amigo de la razón* y opta. *El secreto*.
- 8-9 *El amo criado* y opta. *El preso*.
- 10-11 *La suegra y la nuera* y opta. *El médico turco*.
- 12 *El distraído* y opta. *El marinerito*.
- 13 *La villana de la sagra* y buen fin de fiesta.
- 14 *El distraído* y opta. *El tío y la tía*.
- 15 *El celoso confundido* y opta. *El califa de Bagdad*. Iluminación y entrada gratis.
- 16 *Casa con dos puertas mala es de guardar* y fin de fiesta

⁴⁰ Se trata de la función de despedida de los Caños del Peral.

- 17-19 *No he de permitir mi agravio, del rey abajo ninguno, García del Castañar* y divertido fin de fiesta.
- 20-21 *Los rechazos* y opta. *El criado fingido*.
- 22-23 *El amo criado* y opta. *Los dos presos*.
- 24-25 *Las costumbres del día* y opta. *El colérico*.
- 26 *No he de permitir mi agravio, del rey abajo ninguno, García del Castañar* y opta. *El colérico*.
- 27-28 *Los exteriores engañosos* y opta. *El capítulo segundo*.
- 29-30 *El picarillo en España* y divertido fin de fiesta.
- 31 *No he de permitir mi agravio, del rey abajo ninguno, García del Castañar* y opta. *El médico turco*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *Hipermenestra*, ton. y fan.
- 3 Id.
- 5 Id.⁴¹
- 7 *El abate l'Epée* y fin de fiesta de música.
- 10 Id.
- 12 Id y minué alemandado.⁴²
- 15 *Acmet el magnánimo*, ton. a cuatro y fin de fiesta. Iluminación y entrada gratis.
- 19 *El maestro de la niña*, ton. de a cuatro y sain.⁴³
- 21 *Acmet el magnánimo*, ton. a cuatro y fin de fiesta.
- 22 Acreditada óp. *Quien quiere no puede o el viejo burlado* y terceto.
- 24 Id.
- 26 *Lo cierto por lo dudoso* y divertido sain. por fin de fiesta.⁴⁴
- 28 *La posadera o el enemigo de las mujeres*, ton. y divertido fin de fiesta.
- 30 Id.

⁴¹ Nota: Sorteo en la Cruz de una cadena de oro sin estrenar o su valor.

⁴² Nota: Se sortean dos premios de 400 reales cada uno.

⁴³ Nota: Sorteo de una escribanía de plata sin estrenar o dos onzas de oro en efectivo.

⁴⁴ Nota: El premio se ha mandado suspender por orden superior.

SEPTIEMBRE DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *No he de permitir mi agravio, del rey abajo ninguno, García del Castañar* y opta. *El capítulo segundo.*
- 2-3 *El socorro de los mantos* y opta. *Quien porfía.*
- 4-8 *La quinta de Escorondón* y buen fin de fiesta.
- 9-11 *No hay peor sordo que aquel que no quiere oír* y fin de fiesta.
- 12-13 *El donado fingido* y opta. *Felipe y Juanita.*
- 14-17 *El mejor alcalde el rey*, adornada con una decoración nueva, y fin de fiesta *La academia de música.* Se cobrará de subida.
- 18-19 *Dejar lo cierto por lo dudoso* y opta. *Los dos presos.*
- 20-21 *El parecido en la corte* y opta. *El criado fingido.*
- 22-23 *La esposa delincuente* y fin de fiesta, intermediada con la sinfonía de *Caza.*
- 24 *El mejor alcalde el rey* y buen fin de fiesta.
- 25 *Rey valiente y justiciero y rico hombre de Alcalá* y fin de fiesta
- 26 *Sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador* y fin de fiesta.
- 27 *Los rechazos*, opta. *El colérico* y fin de fiesta.
- 28 *El cuadro* y opta. *El colérico.*
- 29 *El vano humillado* y opta. *Los dos presos.*
- 30 *El vano humillado* y fin de fiesta.

TEATRO DE LA CRUZ

- 2 *Lo cierto por lo dudoso*, ton. y fin de fiesta.
- 5 *Hacer el mayor aprecio del descuido de una dama, la Jarretiera de Inglaterra*, ton. general y bol.
- 8 Id.
- 9 *Hacer el mayor aprecio del descuido de una dama, la Jarretiera de Inglaterra*, ton. general y bol.
- 11 *La vida es sueño*, ton. y sain.
- 13 Id.
- 16 Id.
- 18 *El pretendiente con palabras y plumas*, ton. y sain.

- 20 Id.
 23 Id.
 25 *Darlo todo y no dar nada, Apeles y Campaspe*, ton. y sain.
 27 Id.
 30 Id.

OCTUBRE DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-2 *La comedia nueva o el café* y *La novia impaciente*, con la sinfonía de *Caza*.
 3-4 *La presumida y la hermosa* y fin de fiesta *El duelo y baile a un tiempo*.
 5 *La quinta de Escorondón* y fin de fiesta *La tragedia del buñuelo*.
 6 *Los rechazos*, opta. *Felipe y Juanita* y fin de fiesta *La tragedia del buñuelo*.
 7-8 *La esclava de su galán* y opta. *El secreto*.
 9 *La huerfanita o lo que son los parientes* y opta. *El médico turco*.
 10 *La huerfanita*, sinfonía oriental y fin de fiesta *El alcalde tonto y discreto*.
 11-14 *El Cid Campeador*, en la que hará el papel del Cid el señor Vicente García, actor retirado del citado teatro, sinfonía Oriental y fin de fiesta *Los criados embusteros*.⁴⁵
 15-19 *Vida y muerte del Cid* y noble *Martín Peláez*, en los términos que siempre se ha representado y fin de fiesta *Herir por los mismos filos*.
 20-21 *Mentiroso en la corte* y opta. *El preso*.
 22 *Dejar lo cierto por lo dudoso* y fin de fiesta *El disfraz venturoso*.
 23-26 *El gulistán o el hullá de Samarcanda*. Estreno.
 27-28 *El barón* y opta. *Quien porfía*.
 29-31 *Los gemelos* y opta. *La esclava persiana*. Estreno.

TEATRO DE LA CRUZ

- 2 *Para vencer amor, querer vencerle*, ton. y sain.
 4-5 Id.
 6-7 *La moza del cántaro*, ton., sain. y bol.
 8-9 *A cada paso un peligro*, ton. y sain.

⁴⁵ Nota: Hoy se da fin a la representación de *El Cid*, y habiendo llegado noticia al director del teatro que mucha parte del público desea verla ejecutar en los términos que se hacía antiguamente, ha dispuesto se represente desde mañana lunes en los términos indicados.

- 10-11 *Las víctimas del amor*, en la que cantará un aria una niña de diez años y sain.
- 12-15 *El duque de Viseo*, ton. y sain.
- 16 *Resultas de una imprudencia, o el sombrero que habla*, ton. y sain.
- 17-18 *La moscovita sensible*, ton. y sain.
- 19-21 *A buen padre mejor hijo, Antioco y Seleuco*, con ton., fan. y fin de fiesta.
- 22-23 *El perro del hortelano*, bol. y ton.
- 24-29 Ópera refundida con piezas de los mejores profesores, *El enredo provechoso*, y *Eurídice y Orfeo*, adornada con su respectiva transformación y dos decoraciones nuevas, pintadas por el célebre don Antonio María Tadei; y en el intermedio minué afandangado.
- 30-31 *El calderero de San Germán*, ton. y sain.

NOVIEMBRE DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-2 *Abre el ojo y opta. Felipe y Juanita.*
- 3 *El casamentero*, opta. *El médico turco* y fin de fiesta *Las socaliñas de Madrid.*
- 4 *No he de permitir mi agravio, del rey abajo ninguno, García del Castañar* y fin de fiesta *Donde las dan las toman.*
- 5 *Los gemelos* y fin de fiesta *El labrador y el usía.*
- 6 *El examen de maridos* y fin de fiesta *Herir por los mismos filos.*
- 7-8 *Bernardo del Carpio* y fin de fiesta *Don Chicho.*
- 9 *El casamentero, La gitanilla por amor* y fin de fiesta *Los criados embusteros.*
- 10 *La dama labradora y La gitanilla por amor.*
- 11 *El mejor alcalde el rey* y fin de fiesta *El hablador.* A las 7, *La quinta de Escorondón.*
- 12 *El mejor alcalde el rey* y fin de fiesta *El hablador.*
- 13 *El gulistán* y fin de fiesta *Los genios encontrados.*
- 14 *El hipócrita* y opta. *El secreto.* Estreno.
- 15 *Los gemelos* y fin de fiesta *El truque de la burra.* A las 7, *El hipócrita* y sain. *Tragabalas.*
- 16-17 *El hipócrita* y sain. *Tragabalas.*

- 18-19 Id. A las 7, *El Mariscal de Viron* y fin de fiesta *Los tres huéspedes burlados*.
- 20-21 *La presumida y la hermosa* y opta. Miguel Ángel.
- 22 *La quinta de Escorondón* y fin de fiesta *Los tres huéspedes burlados*.
- 23 *Sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador* y fin de fiesta *Las castañeras picadas*.
- 24 Opta. *Los dos ciegos, El celoso por fuerza* y fin de fiesta *Las castañeras picadas*.
- 25 *Celmira* y fin de fiesta *El payo de la carta*. A las 7, opta. *Los dos ciegos, El celoso por fuerza* y fin de fiesta *Las castañeras picadas*.
- 26 *La quinta de Escorondón* y sain. *El hablador*.
- 27 *Los dos ciegos, El celoso por fuera* y fin de fiesta *Las castañeras picadas*.
- 28 *Enrique V de Inglaterra* y fin de fiesta *Herir por los mismos filos*.
- 29 *La novicia* y fin de fiesta *La hostería del buen gusto*.
- 30 *La novicia* y fin de fiesta *La hostería*. A las 7, *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta*, en la que hará de figurón el Sr. Joaquín Suárez. Sain. *El café*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *El calderero de San Germán*, ton. y sain.
- 2 *Carlos V sobre Túnez*, en la que se estrenarán dos decoraciones, y se dará el asalto a la goleta: la Sra. María López, figurando la Fama, cantará en un aria nueva las victorias del Emperador, y divertido sain. *La comedia de Valmojado*.
- 3 Por indisposición de un actor principal no se puede ejecutar la comedia de *Carlos V* y la función que se ha de hacer se avisará por carteles.
- 4-11 *Carlos V sobre Túnez* y sain. *La comedia de Valmojado*.⁴⁶
- 12-13 *El hombre convencido a la razón o La mujer prudente*, ton. y sain. advirtiendo que hará la Sra. Coleta Paz su papel de graciosa en comedia y sain.
- 14-16 *Dido abandonada*, con todo su teatro y banda de música, ton. y sain.
- 17-21 *El anillo de Giges*, 1ª parte, con todas sus decoraciones, transformaciones y vuelos, en la que cantará un aria la Sra. María López; fan. y sain. *El duende fingido*.
- 22-26 *Ser rey y pastor a un tiempo o el anillo de Giges*, 2ª parte, con todas sus decoraciones y transformaciones, arias, terceto, bol. y sain. *El calderero y vecindad*.
- 27-28 *Las vivanderas ilustres*, ton. *La vuelta del arriero*, y minué afandangado.

⁴⁶ Los días 9, 10 y 11 se representó el fin de fiesta *La venganza del Zurdillo*.

29-30 *Quitar a España con honra el feudo de cien doncellas, y hombre es el que lo parece,*
ton. y sain.

DICIEMBRE DE 1810

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta* y opta. *El criado fingido*.
- 2 *Las monjas de Escorondón* y fin de fiesta *El café*. A las 7, *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta* y fin de fiesta *El duelo y el baile a un tiempo*.
- 3-6 *Los Templarios* y opta. *El engañador engañado*.
- 7 *El abate L'Epeé*, en la que hará de Darlemor el Sr. Vicente García, actor retirado de esta misma compañía y fin de fiesta *Los tres huéspedes burlados*.
- 8 *Los Templarios* y opta. *El secreto*. A las 7, *El abate L'Epeé* y fin de fiesta *Los majos vencidos*.
- 9 *El abate L'Epeé* y fin de fiesta *Los majos vencidos*. A las 7, *La mojigata* y *El colérico*.
- 10 *La mojigata* y fin de fiesta *Las castañeras picadas*.
- 11 *El celoso por fuerza* y *Las castañeras picadas*.
- 12 *La corrección maternal*, opta. *La esclava persiana* y fin de fiesta *El marido sofocado*.
- 13-14 *Los hijos de Edipo* y opta. *Los dos ciegos*.
- 15 *Los rechazos*, opta. *El engañador* y sain. *El triunfo del interés*.
- 16 *El conde de Saldaña o Bernardo del Carpio* y sain. *El triunfo del interés*. A las 7, *El alcalde de Zalamea* y opta. nueva *La malicia en la inocencia*. El papel de alcalde lo hará el Sr. Vicente García. En la opta. hará el papel de Tirso la Sra. Loreto García, de diez años.
- 17-18 *El alcalde de Zalamea* y opta. *La malicia en la inocencia*.
- 19 *El gran virrey de Nápoles* y fin de fiesta *El buñuelo*.
- 20 *Las cuentas del Gran Capitán* y opta. *Quien porfía*.
- 21 *Los hijos de Edipo* y opta. *La esclava persiana*.
- 22 *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta* y opta. *El engañador engañado*.
- 23 *El primer asistente de Sevilla* y opta. *El quid pro quo*.

- 24 *El primer asistente de Sevilla y fin de fiesta Casada, viuda y soltera.*
- 25 *El primer asistente de Sevilla y opta. El quid pro quo. A las 7, No hay plazo que no se cumpla, adornada con decoraciones nuevas y fin de fiesta Los cómicos cautivos. Esta comedia se ha dividido en 4 actos para mayor lucimiento de la decoración.*
- 26 *No he de permitir mi agravio, del rey abajo a ninguno, García del Castañar y opta. Los dos ciegos. A las 7, No hay plazo que no se cumpla y fin de fiesta Los cómicos cautivos.*
- 27 *No hay plazo que no se cumpla. A las 7, Los hijos de Edipoy opta. El quid pro quo.*
- 28 *No hay plazo que no se cumpla y opta. El quid pro quo.*
- 29-30 *Blanca y Montcasín y opta. El marinerito.*
- 31 *El donado fingido y opta. Quien porfía.*

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *Quitar a España con honra el feudo de cien doncellas, y hombre es el que lo parece y sain. El barbero que afeitó al burro.*
- 2 *Id. A las 7, El maestro de la niña, A perro viejo hay tus tus y fan.*
- 3 *El maestro de la niña, A perro viejo hay tus tus y fan.*
- 4 *El vergonzoso en palacio, ton. y sain.*
- 5-6 *El abate L'Epeé, bol. y sain.*
- 7-13 *El mayor valor del mundo por una mujer vencido, Sansón; con todas sus decoraciones y ruina del templo; aria por una niña de diez años, guaracha y ton. El triunfo de las mujeres.*
- 14-16 *La buena madre, en la que una Sra. aficionada hará el papel de madre, El avariento burlado, ton., terceto y sain. nuevo Los valientes en la aldea. Estreno.*
- 17-18 *De donde tienen su origen los Monteros de Espinosa, ton. y sain.*
- 19-21 *El imperio de las costumbres y viuda de Malavar, ton. y sain.*
- 22-23 *Al amor de madre no hay afecto que le iguale, Andrómaca y Pirro, o el Astianacte, ton. y sain.*

25-31 *El católico Recaredo*, con todo su teatro y decoraciones nuevas, pintadas por don Antonio Tadei, la una del monte, con varias figuras de movimiento, y la otra un salón de máscaras; fan. y fin de fiesta con *La Plaza Mayor de Madrid*.⁴⁷

ENERO DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *El mejor alcalde el rey* y opta. *El quid pro quo*.
- 2-3 *Fenelón o las religiosas de Cambrai o El duque de Pentiebre*, vestida en los mismos términos que se ejecutó la primera vez en Francia, y fin de fiesta *La oposición de sacristanes*.
- 4 *Jenwal y Faustina* y opta. *El engañador engañado*.
- 5 *El barón* y fin de fiesta *Los cómicos cautivos*.
- 6 *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y opta. *El quid pro quo*.
- 7 *El bandido de Venecia, o el hombre de tres caras* y sain. *Los tres huéspedes burlados*. A las 7, *La novia impaciente* y opta. *El marinerito*.
- 8 *El conde de Saldaña o Bernardo del Carpio* y opta *Quien porfía*.
- 9 *Las cuentas del Gran Capitán* y opta. *El engañador engañado*.
- 10 *El bandido de Venecia, o el hombre de tres caras* y sain. *El triunfo del interés*.
- 11-12 *El dómine Lucas*, en la que hará el figurón el Sr. Joaquín Suárez y opta. *El secreto*.
- 13-14 *El aguador de París* y opta. *El reloj de madera*.
- 15-20 *Fenelón, o las religiosas de Cambrai* y fin de fiesta *La oposición de sacristanes*.
- 21-22 *El opresor de su familia* y opta. *El engañador engañado*.
- 23-24 *Cecilia y Dorsán* y fin de fiesta *Los cómicos cautivos*.
- 25-26 *Óscar, hijo de Ossian*, en la que habrá una decoración nueva en el tercer acto, pintada por don José Ribelles y fin de fiesta *Las castañeras picadas*.
- 27 *El hipócrita* y fin de fiesta *Las castañeras picadas*.
- 28 *El hipócrita* y fin de fiesta *El chasco del manto*.
- 29 *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan labrador* y sain. *El triunfo del interés*.

⁴⁷ A veces los volatines aparecían en las tablas de los coliseos. En el Coliseo de la Cruz, en esta fecha y en febrero de 1813, vieron *El católico Recaredo* representado con títeres.

30-31 *La siciliana*, música del maestro español don Narciso Paz y fin de fiesta *El payo de la carta*. Estreno.

TEATRO DE LA CRUZ

1-3 *El católico Recaredo*, fan. y fin de fiesta con *La Plaza Mayor de Madrid*.

4-10 *El triunfo del Ave María*, con todo su teatro y la plaza de Vivarambla iluminada con vasos de colores y divertido sain. de magia *El chasco de los cesteros*.

11-12 *La fuerza de la amistad o Dionisio I, rey de Siracusa*, ton. y sain.

13-14 *El duque de Viseo*, ton. y sain.

15 *La Fulgencia o los maniáticos*, ton. y sain.

16-20 *Los pardos de Aragón*, con todo su teatro y decoración nueva de luto y divertido sain. *El cadalso para su dueño*.

21-23 *El severo dictador y vencedor delinciente, Lucio Papirio y Quinto Fabio*, ton. y sain.

24-25 *El deshonor heredado vence el honor adquirido*, ton. y sain.

26-28 *El niño en el bosque o Ramona y Roselio*, en la que saldrá toda la compañía de versos a cantar los coros, ejecutando el papel de capitán de bandoleros la Sra. Manuela Carmona y bol.

29-31 *El traidor contra su sangre y siete infantes de Lara*, en la que hará el papel de Gonzalvico y Mudarra la Sra. Manuela Carmona, con ton. y sain.

FEBRERO DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

1 *La siciliana* y fin de fiesta *El payo de la carta*.

2 *Fenelón o las religiosas de Cambrai* y fin de fiesta *El payo de la carta*. A las 7, *La siciliana*.

3 *Fenelón o las religiosas de Cambrai* y fin de fiesta *El payo de la carta*. A las 7, *El aguador de París*, sinfonía de la *Caza* y fin de fiesta *Los tres huéspedes*.

4 *Óscar, hijo de Ossian*, y el fin de fiesta *El pícaro castigado*.

5-6 *La casualidad contra el cuidado* y fin de fiesta *Los payos y soldados*.

7 *Casa con dos puertas mala es de guardar* y opta. *El médico turco*.

8 *El hipócrita* y fin de fiesta *El pícaro engañado*.

- 9-12 *La escuela de las mujeres* y el fin de fiesta *Los majos vencidos*. Estreno.
- 13-14 *El domine Lucas* y sain. *Los payos y soldados*
- 15-18 *El delincuente honrado*, adornado y fin de fiesta *Los tres novios imperfectos*.
- 19-20 *El celoso por fuerza* y opta. *El médico turco*
- 21-22 *La moza del cántaro* y opta. *El secreto*.⁴⁸
- 23-24 *El marido chasqueado*, *El triunfo de las mujeres* y fin de fiesta *El majo de repente*.
- 25-26 *La siciliana* y sain. *El payo de la carta*.
- 27 *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta*, donde un aficionado se presentará para hacer el papel de figurón y opta. *Quien porfía*.
- 28 Id. y fin de fiesta *El majo de repente*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-3 *El traidor contra su sangre y siete infantes de Lara*, ton. y sain.
- 4-17 *El herrero más feliz, o nadie más grande hechicero que Brancanelo el herrero*, con todo su teatro, transformaciones, vuelos, y seis decoraciones nuevas pintadas con todo esmero por el célebre profesor don Antonio María Tadei, y divertido sain. *Los cómicos en la sierra*.
- 18 *El hijo reconocido* y opta. *El enredo provechoso*.
- 19 *El herrero más feliz, o nadie más grande hechicero que Brancanelo el herrero* y opta. *El enredo provechoso*. En obsequio al público se cobrará de baja.
- 20 *El hijo reconocido* y opta. *El enredo provechoso*.
- 21-28 *El asombro de Xerez, Juana la Rabicortona*, adornada de su aparato teatral, dúo nuevo, aria y divertido sain. *El tribunal del buen gusto*, en el que se cantarán varias piezas de música, y se bailará el bol. Se cobrará de baja.

MARZO DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-2 *El delincuente honrado* y fin de fiesta *El majo de repente*.

⁴⁸ Nota: Aviso al público de que hoy jueves, el domingo, lunes y martes de Carnaval habrá baile de máscaras en el teatro de Los Caños del Peral desde las 8 de la noche hasta las 6 de la mañana. Las personas que gusten concurrir a dicho baile podrán salir vestidas desde sus casas y andar con ellas por las calles estos cuatro días. A continuación escribe el reglamento que se ha de cumplir.

- 3-4 *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, en la que hará de figurón el señor Antonio Ponce y fin de fiesta *El marido sofocado*.
- 5 Id. y opta. *El relox de madera*.
- 6 *La siciliana* y fin de fiesta *El médico poeta*.
- 7 *Castillos en el aire* y opta. *La esclava persiana*.
- 8-9 *Los Templarios* y opta. *Felipe y Juanita*.
- 10 *El señorito mimado* y el fin de fiesta *El matrimonio desigual*.
- 11 *La escuela de mujeres* y opta. *La esclava persiana*.
- 12 *La moza del cántaro* y opta. *Los dos ciegos*.
- 13 *García del Castañar* y opta. *El médico turco*.
- 14-15 *El opresor de su familia* y opta. *El secreto*.
- 16 *Mi tía Aurora* y fin de fiesta *El mayordomo don Ciriteca*.
- 17-18 *El Avelino o el hombre de tres caras* y fin de fiesta *El mayordomo don Ciriteca*.
- 19-20 *El desquite* y fin de fiesta *Músicos y danzantes*. Estreno. Iluminación.
- 21 *El gulistán* y fin de fiesta *Don Ciriteca*.
- 22-23 *El cuadro*, pieza de música *El triunfo de las mujeres* y fin de fiesta *Músicos y danzantes*.
- 24-25 *El viejo y la niña* y *El engañador engañado*.
- 26 *El desquite* y opta. *Felipe y Juanita*.
- 27 *El señorito mimado* y fin de fiesta *El matrimonio desigual*.
- 28-30 *Mi tía Aurora* y sain. *Los tres novios imperfectos*.
- 31 *La melindrosa, o los esclavos fingidos* y fin de fiesta *El triunfo de las mujeres*.⁴⁹

TEATRO DE LA CRUZ

- 2-3 *El asombro de Xerez, Juana la Rabicortona*, dúo nuevo, aria y sain. *El tribunal del buen gusto*, en el que se cantarán varias piezas de música, y se bailará el bol.
- 4-6 *La Magdalena cautiva*, ton. y sain.
- 7 *El calderero de San Germán*, ton. y sain.
- 9-11 *Carlos V sobre Túnez*, ton. y sain.

⁴⁹ Con el plausible motivo del feliz nacimiento de S. M. el Rey de Roma habrá iluminación y gala los días 30 y 31 de mayo y 1 de agosto, y la entrada a los teatros en los tres días, y a la fiesta de novillos será gratis.

- 12-14 *La peregrina doctora, o contra la mayor maldad el triunfo de la inocencia*, con todo su teatro, ton. y sain. *Los abates locos*.
- 16-18 *Hacer su papel de veras el mejor representante, San Ginés*, adornada con todo su teatro y ton.
- 19-21 *El Fénix de sus criados o María Teresa de Austria*, con ton. y sain. Iluminación.
- 23-29 *El arca de Noé y diluvio universal*, con todo su aparato y sain. *La sastra celosa*.
- 30-31 Oratorio sacro de versos y música *El Saúl* y terceto nuevo.⁵⁰

ABRIL DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *La escuela de las mujeres* y opta. *El secreto*.
- 2-3 *La melindrosa* y opta. *El reloj de madera*.
- 4 *El viejo y la niña* y sain. *El pícaro castigado*.
- 5 *Mi tía Aurora* y sain. *Don Ciriteca*.
- 6-7 *Los amantes de Teruel* y opta. *El engañador engañado*.
- 8-13 No hubo (Semana Santa).
- 14-15 *No puede ser guardar a una mujer* y opta. *El tío y la tía*.
- 16-21 *Josef restituido al trono de David o Atalía*.⁵¹
- 22 *Mi tía Aurora* y sain. *Don Ciriteca*
- 23-24 *La buscona o el anzueto de Fenisa* y opta. *Quien porfía*.
- 25 *La escuela de las mujeres* y sain. *El triunfo de las mujeres*.
- 26 *No puede ser guardar una mujer* y sain. *El majo de repente*.
- 27-28 *El desdén con el desdén* y sain. *Los payos y soldados*.
- 29-30 *La posadera o el enemigo de las mujeres* y sain *Los tres novios imperfectos*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-4 Oratorio sacro de versos y música *El Saúl* y terceto nuevo.

⁵⁰ Nota: Se representa adornado con todo el aparato y magnificencia correspondientes a una pieza que, en otra ocasión que se ejecutó, mereció toda la aprobación del público. Se cobrará de subida. Se han duplicado los profesores de la orquesta, y no se ha perdonado nada.

⁵¹ Nota: El coro permanente de levitas de uno y otro sexo y de sacerdotes del templo ocupa con sus cánticos los entreactos de esta tragedia, a imitación de las antiguas griegas y latinas; y aunque esta prevención está de más para con las personas instruidas, otras que lo son menos pudieran extrañar esta novedad en el teatro, y consultar acaso lo que más contribuye al esplendor de esta tragedia y a su perfección literaria.

- 6-7 Id.
- 14-17 *Catalina II en Cronstadt*, adornada con todo su aparato y banda de música militar y ton. general *Pieza de piezas*.
- 18 *El hombre convencido a la razón o la mujer prudente*, ton. y sain.
- 19-21 *Blanca y Montcasín, o los venecianos*, ton. y sain.
- 22-23 *Merecer por semejanza, y conseguir por sí propio, el parecido de Rusia*, bol. y sain. *El novelero*.
- 24-25 *Los locos de Valencia*, bailete de locos análogo en la misma com., ton. y sain.
- 26-28 *La conquista de Jerusalén por Federico, Embajador de Alemania, o El Austria en Jerusalén*, adornada con todo su aparato y coros nuevos; fan. y sain. *La boda de los manchegos*. Estreno.
- 29-30 *El más feliz cautiverio o los sueños de Josef*, en la que hará el papel del joven Josef la Sra. Manuela Carmona, dúo, bol. y sain. *La lotería*, 1ª parte.

MAYO DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-2 *El aguador de París* y sain. *Los tres huéspedes burlados*.
- 3 *La moza del cántaro* y opta. *El reloj de madera*.
- 4-5 *El mudo de Arpenas o la Celina* y opta. *La esclava persiana*.
- 6-7 *El filósofo casado o marido avergonzado de serlo* y fin de fiesta *Los maridos engañados y desengañados*.
- 8 *El alcalde de Zalamea* y sain. *Los majos vencidos*.
- 9 *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más* y opta. *El engañador engañado*.
- 10 *La melindrosa* y sain. *El majo de repente*.
- 11 *La buscona* y sain. *El buñuelo*.
- 12-15 *María Teresa de Austria o el buen hijo*, adornada con todo su teatro y comparsas correspondientes y pieza de música *Casa de locos*.
- 16 *La posadera o el enemigo de las mujeres* y sain *Las castañeras picadas*.
- 17-18 *El marido chasqueado, El cuadro* y pieza de música *El triunfo de las mujeres*.
- 19 *El filósofo casado* y opta *El engañador engañado*.
- 20 *El hipócrita* y sain. *Los maridos engañados y desengañados*.

- 21 *La siciliana* y fin de fiesta *El matrimonio desigual*.
- 22 *El viejo y la niña* y opta. *Quien porfía*. Iluminación.
- 23 *Los gemelos* y opta. *El secreto*.
- 24 *El capítulo segundo, Los rechazos* y fin de fiesta *El chico y la chica*.
- 25 *La tía Aurora* y sain. *El pícaro castigado*.
- 26-27 *La afrenta del Cid vengada* y fin de fiesta *La comedia de las maravillas*.
- 28 *El celoso por fuerza*, opta. *El médico turco* y fin de fiesta *El chico y la chica*.
- 29 *La mojitata* y opta. *El reloj de madera*.
- 30-31 *El anticuario* y sain. *El buñuelo*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *El más feliz cautiverio o los sueños de Josef*, dúo, bol. y sain. *La lotería*, 1ª parte.
- 2-3 *Cuántas veo tantas quiero*, ton. y sain.
- 4-7 *Triunfar sólo la fe o la conquista de Lara por el conde Fernán González*, bol. y sain. *La lotería*, 2ª parte.
- 8-9 *La reconciliación o los dos hermanos*, minué afandangado y ton. a seis.
- 10 *El error de un buen padre*, ton., bol. y sain. *El disfraz venturoso*.
- 12-13 *Para vencer amor, querer vencerle*, minué alemandado y sain. *El chico y la chica*.
- 15-20 *El lucero de Madrid San Isidro Labrador*, con todo su aparato, bol. y sain. *La pradera de San Isidro*.
- 22-23 *Para averiguar verdades el tiempo es mejor testigo, o el hijo de cuatro padres*, en la que hará el papel de figurón Gregorio Alberá, ton. y sain. Iluminación.
- 26-27 *El trifaldino español y Esperitada fingida o Comedia Trifaldina*, imitación de las italianas de esta clase, adornada de bailes, máscara, magia y un aria coreada nueva de don Esteban Cristiani, que cantará la Sra. Carlota Michelet: dos niños bailarían el minué escocés. Los actores representan en varias lenguas de las provincias de España, fan y divertido sain. *La astucia estudiantina*.
- 29-31 Id.

9.4. TEMPORADA 1811-1812

JUNIO DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *Juan Labrador* y fin de fiesta *El mal de la niña*.
- 2-5 *El duque* y fin de fiesta *El mal de la niña*. Estreno.⁵²
- 6-7 *La dama duende* y fin de fiesta *El alcalde tonto discreto*.
- 8 *Castillos en el aire* y sain. *El celoso por fuerza*.
- 9-10 *Las cárceles de Lamberg* y fin de fiesta *Herir por los mismos filos*.
- 11 *El duque*, y fin de fiesta *El payo de la carta*.
- 12 *El celoso por fuerza*, *El cuadro* y fin de fiesta *El payo de la carta*.
- 13 *Sancho Ortiz de las Roelas* y sain. *Tragabalas*.
- 15-16 Id. y fin de fiesta *La discreta y la boba*.
- 17-18 *El vano humillado* y fin de fiesta *Los payos hechizados*.
- 20 Id.
- 22-23 *El convidado de piedra* y fin de fiesta *Los genios encontrados*.
- 24-25 *No hay peor sordo que el que no quiere oír* y fin de fiesta *El Tragabalas*.
- 27 *La dama duende* y fin de fiesta *El mal de la niña*.
- 29-30 *Las esclavas amazonas* y fin de fiesta *Los dos libritos*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 2-4 *Misantrópía o el arrepentimiento*, baile inglés por una niña de ocho años, sain. y bol. por dos niños de diez años.
- 6 *El maestro de la niña* y óp. *El enredo provechoso*.
- 9-10 *El tejedor de Segovia*, 1º parte, ton. y sain.
- 13-14 *Afectos de odio y amor*, bol. y sain. *El chispero*.
- 16-17 *La esclava del Negro Ponto*, ton. y sain. nuevo *El escarmiento del tío Legaña*.
- 19 *Para averiguar verdades el tiempo es mejor testigo*, o *El hijo de cuatro padres*, ton. y sain.
- 20 *La moza del cántaro*, ton. y sain.
- 23-24 *El tirano de Hungría*, ton. y sain.

⁵² Según el Apéndice de Cotarelo hoy se representa la com. *El desdén con el desdén*, y el estreno de *El duque* es el día 3.

- 26 *El hijo reconocido*, ton. y sain.
 27 *El Cid*, ton., bol. y buen sain.
 28 *La dama labradora*, ton. y sain.
 29-30 *El hombre singular*, ton. y sain.

JULIO DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 2 *La dama duende* y fin de fiesta *El alcalde tonto y discreto*.
 3-4 *Los Templarios* y sain. *Los estudiantes petardistas*.
 6 Id.
 7 *Las monjas visitandinas* y fin de fiesta *Herir por los mismos filos*.
 9 Id.
 11 *Cuantas veo tantas quiero* y fin de fiesta *El pleito del pastor*.
 13 *El mejor alcalde el rey* y fin de fiesta *Los dos hermanos*.
 14 *Mi tía Aurora*, en la que se cantarán dos arias nuevas, obligada de viola, que tocará don Calixto de Filipo y fin de fiesta *Los estudiantes petardistas*.
 16 *El hijo de cuatro padres*, en el que hará de figurón el señor Antonio Ponce y sain. *Los estudiantes petardistas*. Iluminación de los teatros y entrada gratis⁵³.
 17 Id. y fin de fiesta *Los payos hechizados*.
 18 *Mi tía Aurora* y fin de fiesta *Don Ciriteca*.
 19 *Sancho Ortiz* y fin de fiesta *La academia de música*, en la que se presentará por primera vez a cantar un aria un aficionado.
 20 *Cuantas veo tantas quiero* y fin de fiesta *La academia de música*.
 21 *El duque* y opta. *El engañador engañado*.
 22 *Las monjas visitandinas* y sain. *Don Ciriteca*.
 23 *El Cid* y fin de fiesta *Trápala y Tramoya*.
 24-25 *El imperio de las costumbres o la viuda de Malavar* y sain. *El pleito del pastor*.
 26 *El Cid* y sain. *Los estudiantes petardistas*.
 27 *Las monjas visitandinas* y sain. *Los dos libritos*.
 28 *La juventud de Enrique V* y fin de fiesta *Trápala y Tramoya*.

⁵³ Por la entrada de S. M. a la capital.

- 29 *El hijo de cuatro padres y fin de fiesta Los genios encontrados.*
 30 *Mi tía Aurora y sain. El payo de la carta.*
 31 *El imperio de las costumbres y opta. El engañador engañado.*

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *El desdén con el desdén, sain. El paje hablador y bol.*
 3 *El amor al uso, ton. y sain.*
 5 *Fénix de los criados, o María Teresa de Austria, ton., bol. y sain. El novio rifado.*
 7-8 *Vida y muerte del Cid, y noble Martín Peláez, bol. y sain. El perlático.*
 10 *Id.*
 12 *El mayor monstruo los celos, y Tetrarca de Jerusalén, minué afandangado y fan., y sain. Juanito y Juanita.*
 14 *Id.*
 15 *El abate L'Epeé, ton. y sain. La casa de los vinos.*
 16 *El amor al uso, ton., bol. y fin de fiesta. Iluminación y entrada gratis.*
 18 *Solimán II, cuarteto de estilo oriental, y sain. El alcalde proyectista, con bol.*
 21 *Id.*
 24-26 *La Elmira y baile compuesto por Sandalio Luengo. Estreno.*
 28 *El mayor monstruo los celos y baile cómico.*
 31 *Reinar después de morir, ton. y fin de fiesta.*

AGOSTO DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-2 *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta y fin de fiesta Herir por los mismos filos.*
 3-4 *El anciano y los jóvenes y fin de fiesta Perico el empedrador.*
 5 *Las monjas visitandinas y fin de fiesta El chico y la chica.*
 6-7 *El divorcio por amor y sain. La academia de la música.*
 8-9 *Ramona y Roselio y fin de fiesta El fuera.*
 10 *El anciano y los jóvenes y sain. El chico y la chica.*
 11 *García del Castañar y fin de fiesta La discreta y la boba.*
 12-13 *La siciliana y sain. El fuera.*

- 14 *Las monjas visitandinas* y sain. *Los dos libritos*.
- 15 *No hay peor sordo que el que no quiere oír* y fin de fiesta *El payo del centinela*.
Iluminación.
- 16-18 *Los dos yernos* y fin de fiesta *La tragedia del buñuelo*. Estreno.
- 19 *El filósofo casado o el marido avergonzado de serlo* y el fin de fiesta *Los usías contrahechos*.
- 20-21 *Los falsos hombres de bien o El duque de Borgoña* y fin de fiesta *El castigo de la miseria*.
- 22 *Cuantas veo tantas quiero* y sain. *El payo del centinela*.
- 23 *La dama duende* y sain. *El chico y la chica*.
- 24 *Óscar, hijo de Ossian* y sain. *El chico y la chica*.
- 25 *El carpintero de Livonia* y fin de fiesta *Los zapatos*.
- 26-28 Gran ópera *La escuela de los celosos*, por las principales partes de cantado.
- 29-30 *El delincuente honrado* y fin de fiesta *Los usías contrahechos*.
- 31 *Mi tía Aurora* y sain. *El fuera*.⁵⁴

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *Reinar después de morir*, ton. y fin de fiesta.
- 3-4 *Los amantes de Teruel*, ton. por un aficionado y sain. *El picapedrero*. Se bailará el manchego entre cuatro.
- 7-8 *La Cándida*, bol. y sain. *Los estudiantes petardistas*.
- 9-12 *La vida es sueño*, fan., ton. y sain. *La viuda burlada*.
- 15 *Fénix de los criados, María Teresa de Austria*, ton. y sain. *El novio rifado*.
Iluminación.
- 17-18 *El gran virrey de Nápoles o duque de Osuna*, ton., bol. y sain. *La fantasma*.
- 21 *El duque de Viseo*, bol. y sain. *El sorteo de milicias*.
- 24-25 *La niña de Gómez Arias*, bol. a tres y sain. *El tramposo*.
- 26 *A secreto agravio, secreta venganza, o vengarse en fuego y agua*, ton. y sain. *Los segundones, o La avaricia castigada*.
- 28 *El montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla*, ton. y sain. *Payos y soldados*.

⁵⁴ Estaba anunciada la tragedia *Óscar*, pero no se representó por indisposición de un actor.

31 *El triunfo de Teleisila, o Ecio triunfante en Roma* y baile *La vieja astuta*.

SEPTIEMBRE DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *El carpintero de Livonia* y opta. *El secreto*.
- 2 *La juventud de Enrique V* y opta. *La esclava persiana*.
- 3 *El alcalde de Zalamea* y fin de fiesta *Los hombres solos*.
- 4 *Las monjas visitandinas* y sain. *El payo de la carta*.
- 5 *La escuela de los celosos*.
- 6 *El alcalde de Zalamea* y sain. *Los hombres solos*.
- 7 *La esclava de su galán* y sain. *Los criados embusteros*.
- 8 *La siciliana* y fin de fiesta *El pleito del pastor*.
- 9 *La esclava de su galán* y opta. *Quien porfía*.
- 10 *La fuerza del natural* y fin de fiesta *El cuarto de la viuda*.⁵⁵
- 11-12 *Polinice o los hijos de Edipo* y fin de fiesta *El cuarto de la viuda*.
- 13 *Ramona y Roselio* y fin de fiesta *El payo de centinela*.
- 14 *La fuerza del natural* y opta. *La esclava persiana*.
- 15 *Los dos yernos* y fin de fiesta *Los payos hechizados*.
- 16 *La huerfanita* y opta. *El secreto*.
- 17 *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más* y opta. *El engañador engañado*.
- 18 *Óscar, hijo de Ossian* y fin de fiesta *El castigo de la miseria*.
- 19 *Por acrisolar su honor, competidor padre e hijo* y sain. *El mal de la niña*.
- 20 *Las monjas visitandinas* y sain. *El fuera*.
- 21 *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más* y sain. *Los estudiantes petardistas*.
- 22 *Las monjas visitandinas* y sain. *Don Ciriteca*.
- 23-25 *Rey valiente y justiciero* y opta. *Felipe y Juanita*, en la que hará el papel de tenor el Sr. Cayetano Ruiz, nuevo en este teatro.
- 26 *La escuela de los celosos*.
- 27 *Por acrisolar su honor* y fin de fiesta *El trueque de las criadas*.

⁵⁵ Coe dice que este día se representó *Temístocles*.

28 *Los hijos de Edipo y fin de fiesta El trueque de las criadas.*

29-30 *El vergonzoso en palacio y fin de fiesta El renegado.*

TEATRO DE LA CRUZ

1-2 *El triunfo de Teleisila, o Ecio triunfante en Roma y baile La vieja astuta.*

7-8 *El picarillo en España, ton. y sain. El amigo de todos.*

11-12 *El mas valiente francés, aunque de menos fortuna, o el Mariscal de Viron, bol. y sain. El disfraz venturoso.*

13 *El gran virrey de Nápoles, Duque de Osuna, ton. y sain. El hidalgo de Barajas.*

14-16 *Misanropía y arrepentimiento y pequeño baile pantomimo La vieja astuta.*

19 *Por acrisolar su honor, competidor padre e hijo y sain. El mal de la niña.*

21-22 *Clelia triunfante en Roma, con todo su aparato teatral, bol. a tres y divertido sain. La comedia de Valmojado.*

25 *El desdén con el desdén, fan. y sain. Juanito y Juanita.*

28-29 *El triunfo del Ave María, bol. y sain. Los majos de buen humor.*

OCTUBRE DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

1 *La moza del cántaro y fin de fiesta Los zapatos.*

2 *La dama duende y fin de fiesta Los criados embusteros.*

3 *La moza del cántaro y fin de fiesta Los zapatos.*

4-7 *Gran opta. El matrimonio secreto.*

8 *La novia impaciente, sain. El marido chasqueado y sain. El burlador de mozas.*

9-10 *Orestes y sain. Los zapatos.*

11 *La siciliana y sain. El burlador de mozas.*

12 *La fuerza del natural y sain. Los hombres solos.*

13-14 *Las dos hermanas y opta. Miguel Ángel. Estreno.*

15 *Las monjas visitandinas y sain. El payo de centinela.*

16 *Cuántas veo tantas quiero y sain. Los majos vencidos.*

17-18 *Joas restituído al trono de David, o Atalía, adornada con todo su teatro.*

19 *Ramona y Roselio y sain. El chico y la chica.*

20 *El matrimonio secreto.*

- 21 *Los rechazos*, opta. *Quien porfía* y sain. *El Manolo*.
- 22 *Bien vengas mal, si vienes solo* y sain. *El Manolo*.
- 23 Id. y sain. *Los majos vencidos*.
- 24 *Los rechazos*, *El engañador engañado* y sain. *Los zapatos*.
- 25 *Juan Labrador* y sain. *El trueque de las criadas*.
- 26 *El alcalde de Zalamea* y opta. *Felipe y Juanita*.
- 27 *La escuela de los celosos*.
- 28 *Polinice o Los hijos de Edipo* y sain. *El Manolo*.
- 29-30 *La reconciliación* y sain. *La duda satisfecha*.
- 31 *Dejar lo cierto por lo dudoso* y sain. *La tragedia del buñuelo*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-4 *Eduardo y Federica* y baile *Las astucias del negrito*.
- 5-7 *Ir por lana y volver trasquilado*, ton. general *Las panaderas* y melodrama *Fatme y Selima*, con todo su aparato teatral.
- 8-16 *La amistad más verdadera, aun en religión opuesta, y mágico catalán*, adornada con decoraciones y transformaciones nuevas, pintadas por don Antonio María Tadei, y dirigidas por el maquinista del teatro Manuel López, bol. y chistoso sain. *Las calceteras*, que se representa a un tiempo en dos teatros; sin haber omitido gasto alguno la compañía para el completo adorno de esta función. Se cobrará de subida.
- 17-18 *Las víctimas del amor, o Ana y Shindam*, ton. y sain. *Los gansos*.
- 19-23 *El negro más prodigioso*, con todo el adorno y el aparato teatral y gracioso sain. *Los currutacos chasqueados*. Seguidillas manchegas.
- 24 *La Cándida o El precipitado*, ton. y sain. *Payos y soldados*.
- 25-26 *La piedad de un hijo vence a la impiedad de un padre, y real jura de Artaxerxes* y baile nuevo *Los tenderos chismosos*.
- 27 *Dido abandonada* y baile *Los tenderos chismosos*.
- 28-29 *Si una vez llega a querer, la más firme es la mujer*, ton. y sain. *El renegado*.
- 30 *La piedad de un hijo vence a la impiedad de un padre, y real jura de Artaxerxes* y baile *Los tenderos chismosos*.
- 31 *La conquista de Lara por el conde Fernán González, o Triunfar sólo por la fe*, ton. *La gallega* y sain. *El hablador indiscreto*.

NOVIEMBRE DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *Dejar lo cierto por lo dudoso* y sain. *La tragedia del buñuelo*.
- 2-4 Gran óp. *Fígaro o el barbero de Sevilla*.
- 5-6 *Marica la del puchero* y sain. *El marido chasqueado*.
- 7-8 *Parecido en la corte* y sain. *Las preciosas ridículas*, intermediado con la sinfonía de la *Caza*.
- 9 *Mi tía Aurora*, aria obligada de viola en el 2º acto, que tocará don Calixto de Filipo y sain. *Los estudiantes petardistas*.
- 10 *Los dos yernos* y sain. *El castigo de la miseria*.
- 11 *Las monjas visitandinas* y sain. *El fuera*.
- 12 *No puede ser guardar a una mujer* y sain. *La fineza de los ausentes*, intermediada con la sinfonía oriental.
- 13 *El matrimonio secreto*.
- 14 *El duque* y sain. *La fineza en los ausentes*.
- 15 *El Cid Campeador*, en la que hará el papel del Cid el señor Vicente García, actor retirado de dicha compañía y sain. *Los estudiantes petardistas*. A las 7, óp. *Ramona y Roselio* y sain. *Los hombres solos*.
- 16 *El fruto de un mal consejo contra el mismo que le da* y sain. *Herir por los mismos filos*.
- 17 *Convidado de piedra* y sain. *El cuarto de la viuda*.
- 18 Id. y sain. *Los zapatos*.
- 19 *La reconciliación* y sain. *El Manolo*.
- 20 *El barón*, en la que se presentará a hacer el papel de doña Mónica la Sra. Josefa Virg y sain. *La discreta y la boba*.
- 21-22 *Fenelón o las religiosas de Cambrai* y sain. *Casada, viuda y soltera*.
- 23 Gran ópera *El fanático por la música*.
- 24 *El Cid Campeador y noble Martín Peláez* y sain. *El payo de centinela*. A las 7, *El fanático por la música*.
- 25 *El fanático por la música*.
- 26-27 *El astrólogo fingido* y sain. *El alcalde tonto discreto*.

- 28 *El fanático por la música.*
 29 *El hipócrita* y sain. *El paje pedigüeño.*
 30 *El astrólogo fingido* y sain. *El paje pedigüeño.*

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-2 *La conquista de Lara por el conde Fernán González, o Triunfar sólo por la fe*, ton. *La gallega* y sain. *El hablador indiscreto.*
 3-4 *Eduardo y Federica*, bol. y sain. *El chico y la chica.*
 5-7 *Troya abrasada*, bol. y sain. *Lo que puede el hambre.*
 8 *El amante generoso*, ton. y sain. *Los segundones.*
 10-11 *El triunfo de Teleisila*, ton. y sain. *Los payos.*
 12 *María Teresa de Austria*, ton. y sain. *Los estudiantes petardistas.*
 13 *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, con todas sus transformaciones decoraciones y demás. Padedú nuevo compuesto por Sandalio Luengo y sain.
 15 Id.
 17-18 *Carlos V sobre Túnez*, con todo su aparato correspondiente y evoluciones militares. Se cantará un quinteto bufo con escena, en la que se presentará a desempeñar la parte de segundo tiple la Sra. María del Carmen Michelet, y bol.
 21-22 Comedia que tanto agradó al público el año pasado *El traidor contra su sangre, y siete infantes de Lara*, en la que desempeñará la parte de galán un joven de catorce años que se presenta por primera vez en el teatro, hijo del señor Antonio González y sain. *El fandango del candil.*
 23-25 Id. y famoso sain. *El alcalde toreador*, figurando el teatro una plaza de lugar, atajadas las callejuelas con tablas, carros y carretas, y se correrá un novillo natural de la más acreditada vacada.
 27 *El hijo reconocido.*
 28 *Las esclavas amazonas*, minué afandangado y fan., y uno de los mejores sainetes de don Ramón *El muerto vivo.*
 30 *El gran bandido de Venecia o el hombre de tres caras*, ton. y sain. *El sorteo de milicianos.*

DICIEMBRE DE 1811

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-2 *El lindo don Diego* y sain. *El renegado*.
- 3 *Las monjas visitandinas* y sain. *Los dos libritos*.
- 4 *El hipócrita* y sain. *El paje pedigüeño*.
- 5-6 *La Merope* y sain. *El casamiento desigual*. Estreno.
- 7 *Mi tía Aurora* y sain. *Don Ciriteca*.
- 8 *La Merope* y sain. *El casamiento desigual*.
- 9 *El fanático por la música*.
- 10 *La posadera o el enemigo de las mujeres* y sain. *Los tres novios imperfectos*.
- 11 *La prueba feliz* y opta. *El engañador engañado*.
- 12 *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta* y sain. *Los genios encontrados*.
- 13 *Las monjas visitandinas* y sain. *La fineza en los ausentes*.
- 14 *El barón* y sain. *Las preciosas ridículas*.
- 15 *Fenelón o las religiosas de Cambrai* y sain. *El pleito del pastor*. A las 7, *Los dos hermanos, disipador y egoísta* y sain. *El marido sofocado*.
- 16-17 *Blanca o los venecianos* y sain. *El marido sofocado*.
- 18-19 *La Eugenia* y sain. *Los usías contrahechos*.
- 20-21 *El abate l'Epeé* y sain. *El avaro arrepentido*.
- 22-23 *Las monjas visitandinas* y sain. *El castigo de la miseria*.
- 25-26 *El postrer duelo de España* y sain. *El duelo fingido*. A las 7, óp. *Quien quiere no puede o el viejo burlado*.
- 27 *Blanca o los venecianos* y *El duende fingido*. A las 7, *El lindo don Diego* y sain. *Casada, viuda y soltera*.
- 28 *La Merope* y sain. *Los zapatos*.
- 29 Id. A las 7, *Los dos hermanos, disipador y egoísta* y sain. *La prueba feliz*.
- 30 *La reconciliación o los dos hermanos* y sain. *Herir por los mismos filos*.
- 31 *El fanático por la música*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *El gran bandido de Venecia o el hombre de tres caras*, ton. y sain. *El sorteo de milicianos*.

- 6-10 *El mágico de Salerno, Pedro de Bayalarde*, que hace más de veinte años que no se representa en estos teatros, con todo su aparato teatral y sain.
- 11-13 *El sepulcro de Adelaida*, ton. y sain. *El almacén de novias*.
- 14-15 *La mujer de dos maridos*, ton. y sain. *El engaño desengaño*.
- 17 *Eduardo y Federica*, ton. y sain. *El casado por fuerza*.
- 18-19 *La gran clemencia de Tito*, en la que se presentará por primera vez la Sra. Concepción Velasco, sobresaliente que fue del teatro del P. y pieza nueva *La óptica moral*.
- 21 *El amor y la intriga*, bol. y sain. *Lo que son dueñas*.
- 22-23 Id. y *La óptica moral*.
- 25-30 *La crueldad y sinrazón la vence auxilio y valor, Magencio y Constantino*, adornada de nuevas transformaciones, decoraciones, hundimientos y coros, y divertido sain. *El hambriento en nochebuena*, bailándose en el intermedio el bol. Se cobrará de subida, excepto el 30, precio de baja.
- 31 *Si una vez llega a querer la más firme es la mujer*, ton. y sain. *El paje hablador*.

ENERO DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-2 *El diablo predicador, y mayor contrario amigo*, con dos magníficas decoraciones nuevas, pintadas por el célebre profesor don Josef Ribelles, pintor del mismo teatro y vestuario nuevo⁵⁶. Ton. general *El triunfo de las mujeres*. A las 7, dos piecitas nuevas *La casaca* y *El cuento de la liebre* y sain. *La reforma del honor*.
- 3 Id. A las 7, *Las monjas visitandinas* y sain. *Los genios encontrados*.
- 4 Id. A las 7, *El hipócrita* y sain. *Los majos vencidos*.
- 5-6 Id. A las 7, *Quien quiere no puede*.
- 7 Id. A las 7, *El aguador de París* y opta. *El engañador engañado*.
- 8 *El diablo predicador* y sain. *Los tres novios imperfectos*.⁵⁷
- 9-10 *La escuela de los plebeyos* y opta. *El médico turco*.
- 11 *La fuerza del natural* y sain. *La tragedia del buñuelo*.

⁵⁶ Nota: Es de esperar que el público logre la satisfacción de ver esta función sin semejarse en nada a la anteriormente ejecutada.

⁵⁷ Nota: Se representará a petición de varias personas que no pueden asistir al turno de tarde.

- 12-13 *El delincuente honrado* y sain. *Juanito y Rosita*. A las 7, *Para averiguar verdades el tiempo el mejor testigo*, o *El hijo de cuatro padres* y opta. *El médico turco*.
- 14 *Rey valiente y justiciero y rico hombre de Alcalá* y sain. *Los criados embusteros*.
- 15 *La esclava de su galán* y sain. *La duda satisfecha*.
- 16 *Dejar lo cierto por lo dudoso* y sain. *El burlador de mozas*.
- 17-18 *La mojegata* y sain. *El sombrerito*.
- 19 *El diablo predicador y mayor contrario amigo* y sain. *El cuarto de la viuda*.
- 20-21 *Cina o la clemencia de Augusto* y sain. *El triunfo del interés*.
- 22 *El aguador de París* y opta. *El médico turco*.
- 23-24 *El solterón y su criada* y opta. *El engañador engañado*.
- 25 *Las monjas visitandinas* y sain. *Perico el empedrador*.
- 26 *La monja novicia* y sain. *Los payos hechizados*. A las 7, *El fruto de un mal consejo* y sain. *El marido sofocado*.
- 27 *La monja novicia* y sain. *Los payos hechizados*.
- 28 *El solterón y su criada* y sain. *Los estudiantes petardistas*.
- 29 *Los amantes de Teruel* y sain. *Los majos vencidos*.
- 30-31 Gran ópera *El avaro*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-2 *La amistad más verdadera aun en religión opuesta*, y *Mágico Catalán*, ton. y sain. *Los cómicos en la sierra*, en obsequio del público se cobrará de baja.
- 3 *El gran virrey de Nápoles, gran duque de Osuna* y sain. *La fantasma*.
- 4-7 *El tirano Gunderico*, que hace muchos años desempeñó el célebre don Manuel de la Torre. Ton. general y divertido sain. *No hay rato mejor que el de la Plaza Mayor*.⁵⁸
- 9-10 *La más constante mujer*, bol. y sain. *Lo que son dueñas*.
- 11 *Los siete infantes de Lara*, ton. y sain. *Todos embrollados*.
- 12-13 *El católico Recaredo*, ton. y sain. *La buñuelera de la plazuela de Antón Martín*.
- 15-16 *Luis XIV el Grande*, ton. y sain. *Los zapateros*.
- 18-19 *Cristina de Suecia*, bol. y sain.
- 23 *El triunfo del Ave María*, ton. y sain.

⁵⁸ Nota: La compañía ofrece en el desempeño de esta función todo el esmero que es posible a los escasos talentos de sus individuos, que tanto tiene que agradecer a este benigno público.

25-31 *La virtud consiste en medio, el pródigo y rico avariento*, con dos magníficas decoraciones nuevas, pintadas por el profesor Tadei, una grandiosa elevación y demás aparato correspondiente, y sain. *El careo de majos*. Se cobrará de subida.

FEBRERO DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *Los tres maridos* y sain. *El matrimonio desigual*.
- 2 *El avaro*. A las 7, *Cina o la clemencia de Augusto* y sain. *Las preciosas ridículas*.
- 3-7 *Federico II, rey de Prusia*, exhornada en los mismos términos en que se hizo antes y aumentada una primorosa decoración por Ribelles. Sain. *El soldado fanfarrón*.⁵⁹
- 8 Id. A las 7, *El avaro*.
- 9 Id. A las 7, *Las bizarrías de Belisa* y sain. *Los tres huéspedes burlados*.
- 10-11 *Federico II, rey de Prusia* y sain. *El soldado fanfarrón*.⁶⁰
- 16-17 *Atalía*, intermediada de coros de música.
- 18 *El domine Lucas* y sain. *Los tres huéspedes burlados*.
- 19 *Las bizarrías de Belisa* y sain. *Los tres huéspedes burlados*.
- 20 *El alcalde de Zalamea* y sain. *El Manolo*.
- 22-24 *Saúl*.
- 25-26 *Reinar después de morir* y sain. *El mal de la niña*.
- 27 *El pastelero de Madrigal* y sain. *El médico turco*.
- 29 Id.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-2 *La virtud consiste en medio, el pródigo y rico avariento* y sain. *El careo de majos*.⁶¹
- 4 *La niña de Gómez Arias*, ton. y sain. *El payo de la carta*.
- 7-9 *La fundación de Madrid por Mantho y Ocno Bianor*, vistosamente adornada de decoraciones rústicas, que representan los principios de esta gran población, y de otras que manifestarán su opulencia posterior, con los escudos de todas las

⁵⁹ Nota: Desempeñará el papel de Federico el señor Antonio Robles, primer actor que fue en la misma compañía, quien a pesar de los muchos años que se halla retirado, agradecido a los singulares favores que el público le tiene dispensados, vuelve a presentarse confiado en su bondad.

⁶⁰ Según Cotarelo, la representación de la tarde fue la siguiente: *El diablo predicador* y sain. *Los tres novios*.

⁶¹ Nota del día 14: Se advierte al público que en esta comedia se han trocado los papeles en los términos siguientes: el señor Antonio González ejecutará el del rico avariento, el señor Rafael Pérez el de gracioso, y el hijo del señor González el de primer galán.

provincias de la monarquía española, pintadas por Tadei, ton. y sain. *Lagarto y Canene*. Estreno.

11 *El negro más prodigioso*, bol. y sain.

16-17 Drama sacro *Las maravillas de Dios por el brazo de Josué*, adornado con todo su teatro y el incendio de la ciudad de Jericó y sain. *El chasco de los cesteros*.

23 Id.

25 *Ecio triunfante en Roma* y sain.

MARZO DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

1 *El pastelero de Madrigal* y sain. *El médico turco*.

2 *La melindrosa* y sain. *Las castañeras picadas*.

3 *El avaro*.

4 *El dómine Lucas* y sain. *Las castañeras picadas*.

5 *Los tres maridos* y sain. *El triunfo del interés*.

7-8 *Saúl*.

9 *La escuela de los celosos* y *El cuadro*.

10 *Quien quiere no puede*.

11-12 *No hay peor sordo que el que no quiere oír* y sain. *Casada, viuda y soltera*.

14-15 *La gitánilla de Madrid* y sain. *El avaro arrepentido*.

16 *Las monjas visitandinas* y sain. *Los genios encontrados*.

17-18 *La escuela de los maridos* y sain. *Los viejos a la moda*. Adornado con nuevas decoraciones. Se cobrará de subida.

19 Id. y sain. *Los Gutibambas*. En celebridad del día se iluminará y se cobrará de baja.

TEATRO DE LA CRUZ

1-2 *El pródigo y rico avariento* y sain. *El cambio de la burra*. Dos decoraciones nuevas de Tadei y magnífica elevación.

9.5. TEMPORADA 1812-1813

20-28 No hubo (Semana Santa).

29-30 P.: *Otelo o el moro de Venecia* y sain. nuevo *La tertulia*.

Cr.: *El picarillo en España*, dúo en italiano, música del señor Nassolini y sain. *Las arracadas*.

31 P.: *La más ilustre fregona* y sain. *Los hombres solos*.

Cr.: *Llorar por los muertos y suspirar por los vivos, o las lágrimas de una viuda*, sain. *El queso de Casilda* y ton. Estreno.

ABRIL DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

1 *La más ilustre fregona* y sain. *Los hombres solos*.

2 *El astrólogo fingido* y sain. *El chico y la chica*.

3 *El aguador de París* y *El marido chasqueado*.

4-5 *El perro del hortelano* y sain. *El hablador indiscreto*.

6 *Abre el ojo* y opta. *La casa en venta*.

7 *Gabriel de Espinosa, o El pastelero de Madrigal* y opta. *La casa en venta*.

8 *La esclava de su galán* y sain. *Los estudiantes petardistas*.

9 *El anciano y los jóvenes* y sain. *La tertulia*.

10 *Los dos hermanos, disipador y egoísta* y sain. *El pleito del pastor*.

11-12 *El sordo en la posada* y opta. *La casa en venta*.

13 *El viejo y la niña* y sain. *Tragabalas*.

14-15 *La muerte de Agamenón* y sain. *La embarazada ridícula*.

16 *El viejo y la niña* y sain. *El paje pedigüeño*.

17-18 *El café* y sain. *El Manolo*.

19 *La muerte de Agamenón* y sain. *La embarazada ridícula*.

20 *El sordo en la posada* y opta. *El reloj de madera*.

21 *La reconciliación o los dos hermanos* y sain. *Los cómicos cautivos*.

22 *Los rechazos* y opta. *El secreto*.

23 *La más ilustre fregona* y sain. *Los cómicos cautivos*.

24 *La escuela de los maridos* y sain. *El chico y la chica*.

25 *El alcalde de Zalamea* y sain. *El hablador indiscreto*.

26 *El astrólogo fingido* y sain. *La embarazada ridícula*.

27 *La juventud de Enrique V* y sain. *El marido chasqueado*.

- 28 *El anzuelo de Fenisa o la Buscona* y sain. *El Fuera*.
 29 *El hijo de cuatro padres* y sain. *Los zapatos*.
 30 *La fuerza del natural* y sain. *El sombrero*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *Llorar por los muertos y suspirar por los vivos, o las lágrimas de una viuda*, sain.
El queso de Casilda y ton.
 2 *Ser vencido y vencedor, Julio César y Catón*, ton. y sain. *Los usías contrahechos*.
 3 *El amor y la intriga*, ton. y sain. *Herir por los mismos filos*.
 4 *Eduardo y Federica*, ton. y sain. *Los Gutigambas*.
 5 *El sepulcro de Adelaida*, ton. y sain.
 6-7 *Las minas de Polonia* y sain. Se cobrará de subida.
 8-9 *El hospital de los locos*, ton. a tres en la que se presentará por primera vez el señor Cayetano Ruiz, bol. y sain. *El disfraz venturoso*.
 10 *La mujer de dos maridos*, ton. por primera vez la Sra. Josefa Ordóñez, y sain. *El renegado*.
 11-12 *Darlo todo o no dar nada, Apeles y Campaspe*, ton. y sain. *El avaro arrepentido*.
 13-16 *La toquera vizcaína*, ton. y sain.
 17-19 *Nadie es más grande hechicero que Bracanelo el Herrero*, ton. a tres y sain. *Las castañeras picadas*. De subida.
 20 *La mujer prudente*, ton. y sain. *El robo de la burra*.
 21 *El imperio de las costumbres*, ton. y sain. *Los gansos*.
 22 *Las esclavas Amazonas*, ton. y sain. *El marido sofocado*.
 23 *Las esclavas Amazonas*, ton. y sain.
 24 *El bueno y el mal amigo*, ton. y sain.
 25-27 *La vieja y el niño*, ton. general y fin de fiesta. Estreno.
 28 *Los viejos maniáticos*, dúo italiano y sain.
 29-30 *Los falsos hombres de bien*, ton. y sain.

MAYO DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *El convidado de piedra* y sain. *Herir por los mismos filos*.

- 2-3 *Los Templarios* y sain. *Las cuatro puertas de calle.*
- 4 *El mejor alcalde el rey* y sain. *El marido sofocado.*
- 5 *No puede ser guardar a una mujer* y sain. *La fineza en los ausentes.*
- 6-7 *Orestes, hijo de Agamenón* y sain. *El alcalde tonto y discreto.*
- 8 *El fruto de un mal consejo contra el mismo que le da* y sain. *El mal de la niña.*
- 9 *Juan Labrador* y sain. *Las preciosas ridículas.*
- 10 *El hechizado por fuerza* y sain. *El duelo y el baile a un tiempo.*
- 11 *Caprichos de amor y celos* y sain. *El duelo y el baile a un tiempo.*
- 12 *El hechizado por fuerza* y sain. *El cuarto de la viuda.*
- 13 *Celmira* y sain. *El soldado fanfarrón.*
- 14 *La dama duende* y sain. *El soldado fanfarrón.*
- 15-17 *Los hermanos puestos a prueba* y sain. *El castigo de la miseria.*
- 18 *García del Castañar* y sain. *Trápala y Tramoya.*
- 19 *Los dos yernos* y sain. *Las cuatro puertas de calle.*
- 20 *Caprichos de amor y celos* y sain. *El triunfo del interés.*
- 21 Id. y sain. *Los genios encontrados.*
- 22-23 *El sueño.* El señor Antonio Robles, primer actor que ha sido del mismo ejecutará el unipersonal, intermediado de música, *Guzmán el Bueno, alcaide de Tarifa*⁶² y pieza nueva *Sancho Panza en su gobierno.* Iluminación.
- 24 Id. y sain. *El mal de la niña.*
- 25 *El hijo de cuatro padres* y sain. *Los dos libritos.*
- 26-27 *La casualidad contra el cuidado* y sain. *Los dos libritos.*
- 28-29 *La huerfanita o lo que son los parientes* y sain. *El hablador indiscreto.*
- 30 *Las juventudes de Enrique V* y sain. *Don Ciriteca.*
- 31 *Macbet* y sain. *El novelero.*

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *Llorar por un muerto*, ton. y sain. *Herir por los mismos filos.*

⁶² Nota: En la parte de poesía como en la de música es original de Don Tomás de Iriarte, y agradó mucho al público cuando se estrenó, adornado de decoración nueva.

- 3-7 *Ópera cómica y Ricardo, corazón de León*, con todo su aparato teatral, tres decoraciones nuevas, así como el vestuario, y orquesta doble. Cantada en español y por artistas españoles. Sain. *Los currucatos chasqueados*. De subida.
- 8-9 *Los comerciantes de Lisboa Silvestre y Pascual*, ton. y sain. Estreno.
- 10-11 *Los viajes de Josef o El escultor y el ciego*, dúo en italiano y sain. *La casa de los vinos*.
- 12 *El triunfo de Teleisila*, boleras y sain. *El renegado*.
- 13 *El gran virrey de Nápoles, duque de Osuna*, minué afandangado y fan. y sain.
- 14 *El hospital de los locos*, ton. y sain. *Lo que puede la ambición*.
- 15-16 *La familia o el pintor naturalista*, ton. y sain. *El no*. Estreno.
- 17-20 *Catalina II, Emperatriz de Rusia*, adornada de magnífico aparato, tropas vestidas a la moderna, decoración en la que se manifiesta el asalto y toma de la plaza de Oczacou, dúo italiano y sain. *El fanfarrón*. De subida.
- 21 *Mujer de dos maridos* y sain. *Las arracadas*.
- 22-24 *Los muertos fingidos*. Minué afandangado y fan. y sain. *Maja, francesa y beata*. Estreno. Iluminación.
- 25-26 *Embustero amo y criado, o cual mente más de los dos*, ton. y sain. *Los dos libritos*.
- 27-28 *Pedro el Grande, Czar de Moscovia*, ton. y sain. *Payos y soldados*.
- 29-31 *La honesta Cecilia*, con una gran decoración de plaza iluminada y de un divertido bailete nacional. Concierto a dos flautas por una niña de quince años y su padre. Espera ser de agrado por lo particular de este instrumento en una mujer y no haberse visto otro en esta corte. Sain.

JUNIO DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *Macbet* y sain. *El alcalde tonto y discreto*.
- 3 *El desdén con el desdén* y sain. *La cura de los deseos*.
- 5 *Los rechazos* y opta. *El secreto*.
- 7-8 *El vano humillado y Sancho Panza en su gobierno*.
- 10 *Castillos en el aire* y sain. *La cura de los deseos*.
- 12 *La espigadera* y sain. *El hábito no hace al monje*.

- 14 Id.
- 15 *El desdén con el desdén* y sain. *El fanfarrón*.
- 17 *El perro del hortelano* y sain. *El novelero*.
- 19 *Parecido en la corte* y sain. *El triunfo del interés*.
- 21-22 *Trampa adelante* y sain. *Los usías contrahechos*.
- 24 *La espigadera* y sain. *El hábito no hace al monje*.
- 26 *La tía y los herederos* y opta. *El engañador engañado*. Estreno.
- 28 Id.
- 29 *El celoso por fuerza*, opta. *El secreto* y sain. *El pleito del pastor*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 2 *Los muertos fingidos*, bol. y sain.
- 4 *Si una vez llega a querer la más firme es la mujer*, ton. y sain.
- 6-7 *El impostor*, bol. y sain. *La beata habladora*. Estreno.
- 9 *La toquera vizcaína*, concierto obligado de flauta que tocará sola sobre la escena la joven de quince años y sain.
- 11 *Embustero amo y criado*, flauta por la joven, el profesor don Julián Panfil tocará un nuevo concierto obligado de flauta, y sain.
- 13-14 *El regañón*, ton. y fin de fiesta. Estreno.
- 16 *La vieja y el niño*, aria de coros, y sain.
- 18 *Pedro el Grande, Czar de Moscovia*, ton. y sain.
- 20-21 *La bella perfumista o el disfraz de la toga*, música original del maestro español don Narciso Paz y fin de fiesta nuevo *El tío Pedro Paz*. Estreno. De subida.
- 23 Id.
- 24-25 *Fray Lucas o el monjío deshecho*, ton. y el sain. *Los palos deseados*. Estreno.
- 27 Id.
- 28-29 *Palmis y Oronte*, ton. y sain.
- 30 *Jenwal y Faustina*, ton. y sain. *Las frioleras*.

JULIO DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *El sueño*, opta. *Quien porfía* y fin de fiesta.

- 3 *Fígaro o el barbero de Sevilla.*
- 5-6 *El fruto de un mal consejo y sain. Las dos llaves.*
- 8 *Fígaro o el barbero de Sevilla.*
- 10 *El cadete y sain. La burla del pintor ciego.*
- 12-13 *Las monjas visitandinas y sain. La burla del pintor ciego.*
- 15 *Los Tellos de Meneses, 1ª parte, y sain. El disfraz venturoso.*
- 17 Id.
- 19-20 *La siciliana y sain. El novelero.*
- 22 *El distraído y El marido chasqueado.*
- 24 *La esposa delincuente y sain. El Manolo.*
- 26-27 *La escuela de los maridos y sain. Los payos astutos.*
- 29 *El aviso a los casados y sain. Casada, viuda y soltera.*
- 31 *Las monjas visitandinas y sain. El hablador.*

TEATRO DE LA CRUZ

- 2 *El hijo reconocido.* Tocarán por última vez don Panfil y su hija por ausentarse de esta corte. Sain. *Las frioleras.*
- 4-5 Acreditada com. *La mayor piedad de Leopoldo el Grande*, con transformaciones nuevas, decoraciones. La Sra. Carlota Michelet figurando la Fama cantará una aria nueva, bol. afandangado y sain. *El rastro por la mañana.* De subida.
- 7 Id.
- 9 *Obras son amores que no buenas razones*, ton. y sain.
- 11-12 *El amor logrado*, 2ª parte de *El viejo y la niña*, ton. y sain. Estreno.
- 14 *Eduardo y Federica*, ton. y sain.
- 16 *El perfecto amigo o los viajes de Josef II*, ton. y sain.
- 18-19 *La marquesa de Saluci o la Pelusini*, ton. y sain. Estreno.
- 21 *La más constante mujer*, ton. y sain.
- 23 *El hospital de locos*, ton. y sain.
- 25-26 *El castillo de Montenegro*, con buenas decoraciones y un bailete de aldeanos y coristas de ambos sexos. Estreno.
- 28 *El enemigo de las mujeres*, ton. y sain. *Los hombres solos.*
- 30 *El buen labrador y sain. Los hombres solos.*

AGOSTO DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 2 *La siciliana* y sain. *Los estudiantes petardistas*.
- 3 *Fígaro o el barbero de Sevilla*.
- 5 *El distraído* y *El marido chasqueado*.
- 7 *La tía y los herederos* y sain. *Los palos deseados*.
- 9 *La espigadera* y sain. *El hábito no hace al monje*.
- 10 *El cadete* y sain.
- 12 *El distraído* y *El marido chasqueado*.
- 13 *Convidado de piedra* y fin de fiesta *El triunfo de las mujeres*. Iluminación.
- 14-15 *El sordo en la posada* y *El engañador engañado*. Iluminación.
- 16 Opta. *El reloj de madera*, sinfonía oriental, bol. y sain. *El chico y la chica*.
- 17 *El diablo predicador*, bol. y sain. *Los estudiantes petardistas*.
- 19 Id.
- 20-21 Opta. *El califa de Bagdad*, *La academia de música*, concierto de violín por Don Calixto de Filipo, director de orquesta en dicho teatro, aria y bol. De subida.
- 22 Opta. *El reloj de madera* y opta. *El engañador engañado*, con bol.
- 23 Opta. *El califa de Bagdad*, sinfonía de la *Caza*, minué alemandado, bol. y sain. *El chico y la chica*.
- 25-26 *La espigadera*, minué afandangado, sain. y bol. *Los zapatos*.
- 27 *El marido chasqueado*, minué afandangado, opta. *El engañador engañado*, bol. y sain. *Los payos astutos*.
- 28-30 *Federico II, rey de Prusia*⁶³ y sain. *El renegado*, seguidillas manchegas y fan.
- 31 *El convidado de piedra* y opta. *El engañador engañado*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-2 *El premio del bien hablar*. Boleras bailadas por Sandalio Luengo con su mujer Antonia Carrera y sain.
- 4 *El asturiano en Madrid* y *Observador instruido*. El papel de figurón lo hará Josef de Oros. Nueva decoración que representa la puerta del Sol, ton. y fin de fiesta.
- 6 Id.

⁶³ Nota: El papel lo desempeñará el señor Antonio Robles, actor que fue del mismo teatro y hoy jubilado.

- 8-9 *Ocultar de honor movido el agresor el herido*, bol. afandangado y sain. *Los currucatos chasqueados*.
- 11 *El vinatero en Madrid* y sain.
- 13-14 *Triunfar sólo por la fe*, bol. y sain. *Los payos y soldados*. Iluminación por tres días.
- 15 *El premio del bien hablar*, minué afandangado y sain.
- 16 *El asturiano en Madrid* y sain. *El sainete interrumpido*.
- 17 *El hijo reconocido*, bol., ton. *Las panaderas*. Concierto a dos flautas y sain. *Los quintos de Somosierra*.
- 19 *Si una vez llega a querer la más firme es la mujer*, bol., ton. y sain. *Industria contra miseria*.
- 20 *El vinatero de Madrid*, ton. a tres en la que cantará la graciosa tirana del *Trípili*, bol. a tres y sain. *Trápala y Tramoya*.
- 21 *La vieja y la niña*, bol., ton. y sain.
- 22-24 *Carlos V sobre Túnez*, adornada de todo su teatro y el asalto y toma de la galera. Sain. *Inesilla la de Pinto*. Se cobrará de subida.
- 25 *Los viejos maniáticos*, bol., ton. y sain.
- 26-27 *El luto fingido*, bol. y sain.
- 28-30 *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, con decoraciones y transformaciones de la mejor visualidad, bol., ton. y sain. *El soldado fanfarrón*.
- 31 *El sepulcro de Adelaida*, minué afandangado y sain. *El sueño*.

SEPTIEMBRE DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *El convidado de piedra* y opta. *El engañador engañado*.
- 2 *Parecido en la corte* y opta. *El reloj de madera*, con baile inglés.
- 3 *La espigadera* y opta. *El reloj de madera*, con baile inglés.
- 4-5 *El marido chasqueado*, opta. *El secreto*, bol. y sain. *La burla del pintor*.
- 6 Opta. *El reloj de madera* y opta. *El engañador engañado*.
- 7 *Los rechazos*, minué alemandado, opta. *La casa en venta*, bol. y sain. *El payo de la carta*.
- 8-9 *La novia impaciente*, opta. *El marinerito*, ton. y sain.

- 10-11 *La escuela de los maridos*, bol. y sain.
- 12 *La espigadera* y opta. *El secreto*.
- 13-15 *El donado fingido* y opta. *El marinerito*.
- 16 *Los dos hermanos, disipador y egoísta*, sain.
- 17 Id. y opta. *El secreto*.
- 18-20 *El Cid Campeador y noble Martín Peláez*⁶⁴ y opta. *La gitanilla por amor*.
- 21 Opta. *La gitanilla por amor*, opta. *El marinerito* y bol.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-3 *Ricardo, corazón de león*, con todo su aparato teatral, orquesta doble, coros y acompañamiento de ambos sexos, bol. y sain. *Los usías contrahechos*. De subida.
- 4-6 *Catalina II, Emperatriz de Rusia*, con todo su teatro y aparato militar, con varios cuerpos uniformados que ejecutarán sus evoluciones para figurar el asalto y rendición de la plaza de Oczacow, bol. y sain. *Pedro Paz*. De subida.
- 7 *El vinatero de Madrid*, ton. y sain. *El tío Pedro Paz*.
- 8-13 *El Alba de los Asturias y el Sol de los vizcaínos*⁶⁵, quinteto de *La Isabela*, y gran baile compuesto y dirigido por Luengo. De subida.
- 14 *El buen labrador*, ton. y sain. *Alcalde tonto y discreto*.
- 15 *Palmis y Oronte*, ton. y sain. *Alcalde tonto y discreto*.
- 16-17 *Fray Lucas o el monjío deshecho*, ton. y sain. *El cambio de la burra*.
- 18-20 *Los siete infantes de Lara*⁶⁶, bol. Y monólogo *Domingo el cochero*. De subida.⁶⁷
- 21 *Eduardo y Federica*, ton. y sain. *Los Gutigambas*.
- 22 *Los viajes de Josef II*, bol., ton. y sain.
- 23 *Reinar después de morir*, ton., guaracha y sain. *El almacén de novias*.
- 24 *La moza del cántaro*, bol. y sain. *El café*.
- 25 *El desdén con el desdén*, ton. y sain.
- 26-28 *La misantropía*, ton. y sain. *La tornaboda en ayunas*.

⁶⁴ Nota: El papel de Cid lo hará el actor ya jubilado Vicente García.

⁶⁵ Nota: Su representación es histórica de los principios de la restauración de España por el insigne Pelayo, con sus esforzados caudillos y heroínas matronas, que anteponiendo su honor a sus propias vidas, peleaban y vencían como buenas españolas en defensa de su religión, su Patria y su rey.

⁶⁶ Nota: Escena compuesta de ocho canciones patrióticas coreadas, recordando el fatal suceso acaecido en la capital el 2 de Mayo, como se ha ejecutado en el teatro de Cádiz.

⁶⁷ Nota: El señor Don Gregorio Bermúdez, empresario de esta compañía, da de sus propios intereses a los niños expósitos la limosna de cuatro cuartos por cada persona que concurra hoy a la función.

- 29 *La moza del cántaro*, ton. y sain. *El café*.
- 30 *Roma libre*, la que se ejecutó en Cádiz en celebridad de la Constitución de la Monarquía española. La Sra. Montero, nueva, bailará el bol. con su pareja, y una alemandada en el sain., *Chiribitas el yesero*. De subida. Estreno.

OCTUBRE DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 7-9 *El príncipe perseguido*, ton. del *Presidiario* y sain.
- 10-11 *La venganza*, por los señores oficiales ingleses de esta guarnición, bol. y pieza *El alcalde de Garrtt*.
- 12-13 *La Celina o el mudo de Arpenas*, ton. *La tragedia* y sain. *El fuera*.
- 14-18 Loa análoga a las circunstancias y celebridad del día, *La Alianza de España e Inglaterra*, minué escocés, *El buen juez no tiene patria y villano del Danubio*, bol. y sain. *El payo de la carta*. Iluminación.
- 19-20 *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles*, ton. *La recomendación* y sain. *Los payos astutos*.
- 21-23 *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla*⁶⁸, ton. y sain. *Tragabalas*.
- 24-27 *El egoísmo, o lo que puede un empleo*, representada en el teatro de Cádiz con aceptación del público. Minué afandangado y fan., ton., bol. y sain. *El buñuelo*. De subida.
- 29-30 *Los patriotas de Aragón*, que estuvo con gran acogida 31 días en cartel. Se cantará la ton. *Doña Toribia* y sain. *La burla del mesonero*. De subida.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-5 *Roma libre*, bol. y alemandada en el sain. *Chiribitas el yesero*.
- 6 *El desdén con el desdén* y sain. *El casado por fuerza*.
- 7-8 *Fígaro o el barbero de Sevilla* y bol. a cuatro.
- 9 *El picarillo en España*, con bol. y sain. *Los genios encontrados*.
- 10-11 *Casarse por vengarse*, bol, fan. y sain. *La viuda singular*.
- 12 *El asturiano en Madrid y observador instruido* y sain. *La tornaboda en ayunas*.
- 13 *La reconciliación o los dos hermanos*, bol, fan. y sain. *El chico y la chica*.

⁶⁸ Nota: Se presentará el actor que fue de esta compañía Antonio Soto en el papel de barba.

- 14-18 Nueva loa alusiva a la celebridad del cumpleaños de Fernando VII, terceto, com. *Por su rey y por su dama, y máscaras de Amiens*, con toda la magnificencia, gran baile de máscaras y sain. *El duende*. De subida. Iluminación.
- 19-20 *El pintor fingido*, bol. y opta. *El engañador engañado*.
- 21 *Cecilia y Dorsán* y sain. *La casa de los vinos*.
- 22 *El calderero de San Germán*, minué afandangado y fan., ton. y sain. *El marido sofocado*.
- 23 *Muerta y viva a un mismo tiempo*, baile zapateado por la Sra. Garcieta, melodrama alegórico *El tiempo feliz* y ton. de *Los contrabandistas*.
- 24-25 *Roma libre* y sain. *Los currucatos chasqueados*.
- 26-27 *El perro del hortelano*, ton. y sain. *El avaro*.
- 28-30 *Mina en los campos de Arlabán*, zorcico navarro, bol. y opta. *La gitanilla por amor*. De subida. Estreno.⁶⁹

NOVIEMBRE DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 No hubo según costumbre.⁷⁰
- 3 *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla*, ton. y sain. *Tragabalas*.
- 15-16 *El príncipe perseguido*, ton. *Los hidalgos*, bol. y sain. *Las figuras o la burla del mesonero*.
- 17-18 *El confidente casual*, ton. del *Presidiario*, bol. y sain. *Los payos hechizados*.
- 19 *La Celina*, ton. *La recomendación* y sain. *Los parvulillos*.
- 20 *El egoísmo o lo que puede un empleo*, ton. *La recomendación*, minué afandangado, fan. y sain. *El fanfarrón*.
- 21 *El buen juez no tiene patria o el villano del Danubio*, ton. *La tragedia* y sain. *Herir por los mismos filos*.
- 22-24 *El mayor contrario amigo y diablo predicador*, bol. y sain. *Los abates locos*.

⁶⁹ Nota: El empresario de dicho teatro Don Gregorio Bermúdez da un testimonio más de su patriotismo y amor a los valientes ejércitos y todos ceden los beneficios por el patriotismo y amor a los valientes ejércitos.

⁷⁰ Debido a la entrada de los ingleses y la consiguiente liberación de la capital, se volvió a la costumbre de cerrar los teatros el día de Todos los Santos.

TEATRO DE LA CRUZ

- 2 *El hijo reconocido*, bol. y opta. *La gitanilla fingida*.
- 3 *Los amantes de Teruel*, ton. y sain.
- 4 *El barbero de Sevilla*.
- 5 *Cecilia y Dorsán*, bol, ton. y sain.
- 6 *La niña de Gómez Arias*, bol., ton. y sain. *El sastre y su hijo*.
- 7 *El pintor fingido*.
- 8-9 *El bandolero honrado* y sain. *Los gansos*.
- 10 *Palmis y Oronte*, bol. y opta. *La gitanilla por amor*.
- 11-12 *El triunfo del Ave María*, con todo su aparato teatral, bol. y sain. *El duende fingido*.
De subida.
- 13-14 *La casualidad contra el cuidado*, bol. y opta. *El secreto*.
- 15-16 *Juez sordo y testigo ciego*, seguidillas manchegas a cuatro, ton. y sain.
- 17-18 *La mujer de dos maridos* y sain. *El renegado*.
- 19-20 *La Isabela*, bol. y fin de fiesta. *Los palos deseados*.
- 21-23 *Las minas de Polonia*, bol., ton. y sain.
- 24 *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*. Ponce hará el papel de figurón, minué afandangado y fan., ton. y sain. *El novio mujer*.
- 25 *Dejar lo cierto por lo dudoso*, bol., ton. y sain. *La astucia estudiantina*.
- 26 *El fénix de los criados o María Teresa de Austria*, bol., ton. y sain.
- 27-28 *El dómine Lucas*. Josef de Oros hará el papel de figurón. Bol., ton. y sain.
- 29-30 *El duque de Viseo*, con todo su aparato. Bol., ton. y sain. *El disfraz venturoso*. De subida.

DICIEMBRE DE 1812

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 15-16 *La escuela de los maridos*, opta. *El marinerito* y bol.
- 17 *Fígaro o el barbero de Sevilla*, bol. y sain.
- 18 *El traidor contra su sangre y siete infantes de Lara*, ton., sain., bol. y fan.
- 19 *El monstruo de la fortuna, y lavandera de Nápoles*, opta. *El engañador engañado*, bol. y fan.

- 20 *El alcalde de Zalamea*, bol. y opta. *El secreto*.
- 21 Id. y sinfonía de la *Caza*.
- 22 *El marido chasqueado*, opta. *El engañador engañado* y sain. *El payo del centinela*.
- 23 *Trápala y Tramoya*, opta. *El marinerito*, baile inglés y sain. *El payo del centinela*.
- 25-27 *El pastelero de Madrigal*, opta. *El califa de Bagdad* y bol.
- 28-29 *El abuelo y la nieta* y divertido fin de fiesta *El hambriento en Nochebuena*.
- 30-31 *El astrólogo fingido* y opta. *La gitanilla por amor*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *La Misanropía*, bol. y sain.⁷¹
- 2 *La mujer de dos maridos*, bol. y sain. *El sueño*.
- 3 *El sepulcro de Adelaida*, bol. y sain. *El cambio de la burra*.
- 4 *El dómine Lucas*, bol., ton. y sain.
- 5-6 *La Isabela*, bol. y gracioso sain. *El astuto madrileño*. De subida.
- 7 *Los viajes de Josef II*, bol. y opta. *La gitanilla por amor*.
- 8 *Fígaro o el barbero de Sevilla*, bol. y fan.
- 9 *La dama sutil*, opta. *El engañador engañado* y sain. *Los cinco vecinos*.
- 10 *Fray Lucas o el monjío deshecho*, ton. y sain. *El sastre y su hijo*.
- 11 *Los siete infantes de Lara*, ton. *El triunfo de las mujeres* y sain. *El perlático fingido*.
- 12-13 *El hechizado por fuerza*, el papel de figurón lo hace Gregorio Alverá, ton. *El triunfo de las mujeres* y sain. *El perlático fingido*. De subida.
- 14 *El buen labrador*, ton., boleras, fandango y sain. *Las arracadas*.

ENERO DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-3 *El mejor alcalde el rey*, sain. *Los Gutigambas*; intermediado con bol.⁷²
- 4 *Fígaro o el barbero de Sevilla*, sain. *La cura de los deseos*.
- 5 *El sordo en la posada* y opta. *La casa en venta*.
- 6-7 *El mayor contrario amigo y diablo predicador*, bol., ton. *Los hidalgos*, sain. *La burla del mesonero* y baile inglés.

⁷¹ En el Apéndice de Cotarelo encontramos otra función para hoy: *Eduardo y Federica* y *El disfraz venturoso*.

⁷² Nota: Bailará de mujer la Sra. Antonio Molino, habiéndolo ejecutado de hombre hasta aquí, con el señor Pablo Ciprés.

- 8 *Los dos hermanos, disipador y egoísta*, ton. y sain. *Los payos astutos*.
- 9-10 *El avaro y buen sain. Perico el empedrador*.
- 11-12 *Las mocedades del Cid*, 1ª parte, bol. y sain. *Los zapatos*.
- 13 *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla*, bol., ton. del *Presidiario* y sain. *El marido sofocado*.
- 14-15 *La huerfanita* y opta. *El marinerito*, minué afandangado y fan.
- 16 *El abuelo y la nieta* y sain.
- 17-18 *El tartufo o el hipócrita* y ton. *La tragedia*. Bailes de máscaras a las 9.
- 19 *El avaro* y sain. *El pleito del pastor*.
- 20 *El engañador engañado*, opta. *El secreto* y bol.
- 21 *El alcalde de Zalamea*, ton. *La recomendación*, bol. y sain. *El mal de la niña*.
- 22 *Los dos hermanos, disipador y egoísta*, opta. *La casa en venta* y bol.
- 23 *El donado fingido*, bol. y sain. *Tragabalas*. Baile de máscaras.
- 24 *El parecido en la corte*, ton. del *Trípili*, sain. *El fuera*, bol. y fan.
- 25 *Las mocedades del Cid*, opta. *El marinerito* y bol.
- 26 *El hipócrita*, opta. *El marinerito* y bol.
- 27 *El sordo en la posada*, opta. *El califa de Bagdad*, bol. y fan.
- 28 *El pastelero de Madrigal*, opta. *El reloj de madera*, bol. y fan.
- 29 *El parecido en la corte*, opta. *El marinerito*, bol. y fan.
- 30 *El donado fingido*, opta. *El reloj de madera*, bol. y fan.
- 31 *García del Castañar*, opta. *El califa de Bagdad*, bol. y fan.

TEATRO DE LA CRUZ

- 24-25 *Fray Lucas o el monjío deshecho*, bol., ton. y sain.
- 26 *El hijo reconocido*, ton. por Manuel Benito, nuevo. Minué afandangado y fan. y sain.
- 27 *Los dos viejos maniáticos*, bol., fan. y *El maestro de música y aria*.
- 29 *Cecilia y Dorsán*.
- 30 *El vinatero de Madrid*, ton. y sain.
- 31 *La amistad más verdadera, aun en religión opuesta, y Mágico de Cataluña*, todo de nueva invención, con aria por Francisca Calderón, minué afandangado y fan., ton. y sain. *El soldado fanfarrón*. De subida.

FEBRERO DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *El avaro*, ton. y sain. *La cura de los deseos*.
- 2 *Las mocedades del Cid*, bol. y sain. *El payo del centinela*. Baile de máscaras.
- 3 *El aguador de París*, opta. *El engañador engañado* y bol.
- 4 *García de Castañar*, opta. *El reloj de madera* y bol.
- 5-8 *El sí de las niñas*⁷³ y opta. *El secreto*.
- 9 *La Isabela*, bol. y sain., *Los parvulillos*.
- 10-11 Id. y sain. *El payo de la carta*.
- 12-13 *El distraído*, bol., *La novia impaciente* y sain. *El tío nadie*.
- 14 Baile de máscaras.
- 15 *Los rechazos*, *La gitanilla por amor*, bol. y sain. *La casa en venta*.
- 16 *El montañés Juan Pascual*, *primer asistente en Sevilla*, ton., sain. *Alcalde, tonto y discreto* y bol.
- 17 *El sí de las niñas*, bol. y sain.
- 18-19 *La comedia nueva o el café*, ton., sain. *El fuera* y bol.
- 20 *Tartufo o el hipócrita*, bol. y sain. *Trápala y Tramoya*.
- 21 Baile de máscaras.⁷⁴
- 22 *El avaro*, bol. y sain. *Los abates locos*.
- 23-24 *Omasis o Josef en Egipto*, *La gitanilla por amor* y bol. De subida. Estreno.
- 25 Baile de máscaras.
- 26 *Omasis o Josef en Egipto*, *La gitanilla por amor* y bol.
- 27 *La Isabela*, ton. y bol. *Los payos hechizados*.
- 28 Baile de máscaras.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-4 *La amistad más verdadera, aun en religión opuesta*, y *Mágico de Cataluña*, aria, minué afandangado y fan., ton. y sain. *El soldado fanfarrón*. De subida.
- 5-6 *Llorar por el muerto y suspirar por los vivos*, y *lágrimas de una viuda*, ton. y sain.

⁷³ Nota: Se pone de nuevo en escena después de 6 años, por la misma actriz que lo había estrenado, esposa de Solís: la Sra. María Rivera, actriz jubilada, y el de barba Antonio Ponce.

⁷⁴ La gran novedad del año es la animación por Carnaval.

- 7 *Cuál miente más de los dos, embustero amo y criado*, ton. por el profesor Rafael Navarro, bol. y sain.
- 8 *Si una vez llega a querer, la más firme es la mujer*, el papel principal lo hará la Sra. Dominga González, nueva en el teatro, ton., bol. y sain.
- 9 *El asturiano en Madrid y observador instruido*, bol. y sain.
- 10 *El premio del bien hablar*, ton., minué afandangado y fan. y sain.
- 11 *La toquera vizcaína*, ton., minué alemandado y sain.
- 12-16 *El mayor valor del mundo por una mujer vencido*, y *Nazareno Sansón*, bol., fan. y sain. *El rastro por la mañana*.
- 17 *La vieja y el niño*, ton. y sain. Estreno.
- 18 *Cual miente más de los dos, embustero amo y criado*, ton. y sain.
- 19-20 *El católico Recaredo*, adornada con gran aparato teatral y gran vista de un monte con figuras en movimiento, ton., bol. y sain. *Las castañeras picadas*.
- 21 Id. y sain. *Las castañeras picadas*.
- 22-24 *El médico supuesto*, bol., nuevo drama de música *Pieza de piezas*, con final muy chistoso, acompañado de todas las partes que representan y cantan el drama. De subida.⁷⁵
- 25-27 *Por esposa y trono a un tiempo*, y *Mágico de Astracán*, con todas las decoraciones y transformaciones nuevas, y el mayor aparato y visualidad, así en la pintura como en la maquinaria, ton. del *Trípili y Trapala*, bol. y chistoso sain. *La maja majada*. De subida.
- 28 Id. y sain. *El Manolo*.⁷⁶

MARZO DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-2 Baile de máscaras.
- 3-6 No hubo (Miércoles de Ceniza).
- 19 Baile de máscaras en celebridad de los días de S. M. Iluminación.
- 25 Baile de máscaras.

⁷⁵ Nota: Toda la función de este día estará ejecutado por las mujeres de la compañía, sin que hombre alguno haga en ella papel ni haya intervenido en su repartimiento ni ensayo.

⁷⁶ Nota: En la tonadilla y la tragedia harán las señoras los papeles de los hombres y al revés.

- 28-29 *El Job de las mujeres, santa Isabel, Reina de Hungría* y baile *Las molineras caprichosas*.
- 30 *Mayor contrario amigo y diablo predicador*, bol. y fin de fiesta nuevo *El chasco en Carnestolendas, y entierro de don Guillermo*, con todo el aparato chistoso que el público ha visto de un chasco tan célebre.
- 31 Id. y fin de fiesta *La burla del mesonero*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-2 *Por esposa y trono a un tiempo, y Mágico de Astracán*, ton. del *Trípili y Trapala*, bol. y sain. *El Manolo*.
- 7-9 *La virtud consiste en medio, el pródigo y rico avariento* y escena de música compuesta de un aria de coros y un gran dúo con su final, que cantarán las Sras. Michelet y Calderón, y coristas de ambos sexos, que significará la muerte de Semíramis por su hijo Arsaces en el panteón de los reyes de Babilonia y divertido fin de fiesta. De subida.
- 10 *La dama labradora*. Concierto de flauta por una señorita de diecisiete años, bol., ton. y sain.
- 11 *Los siete infantes de Lara*. Concierto de flauta y fin de fiesta.
- 13-15 *El arca de Noé y diluvio universal*, con todo su aparato. Ton. general, bol. y fin de fiesta. De subida.
- 16 *Fray Lucas o el monjío deshecho*, ton., bol. y sain.
- 17 *El vinatero de Madrid*, ton. y sain.
- 18 *La mujer de dos maridos*, ton. y sain.
- 19-29 *La boba para todos y discreta para sí*, ton., bol. y sain. De subida. Iluminación.
- 21-23 *El bruto de Babilonia, Nabucodonosor*, con decoraciones, transformaciones y demás aparato teatral, ton., minué alemandado con gabota y fin de fiesta. De subida.
- 24-25 *No hay reino como el de Dios, y moro y cristiano a un tiempo*, aria, bol. y pequeña pieza *La diversión inesperada o el imitador de cómicos*. El producto de la entrada es a beneficio del señor Josef de Oros.
- 27-28 *El bruto de Babilonia, Nabucodonosor*, adornada de todas sus decoraciones, transformaciones y demás aparato teatral. Minué alemandado con gabota y fin de fiesta. De subida.

- 29 *Embustero amo y criado, cuál miente más de los dos*, boleras y sain.
- 30 *Los trabajos de Job*, exornada con todas sus decoraciones y aparato teatral. Andrés García bailará el baile inglés y el bol. con la Sra. Antonia Carrera, y chistoso sainete titulado *Los chascos y entierro de don Guillermo*. De subida.
- 31 Id. y sain. *Los genios encontrados*.

ABRIL DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *Los dos hermanos, disipador y egoísta*, opta. *El secreto* y bol.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *Los trabajos de Job*, con todas sus decoraciones y aparato, baile inglés, bol. y sain. De subida.
- 3-5 *Elías y Acab*, adornada de vistosas decoraciones y transformaciones, minué escocés y gracioso sain. *La comedia de Valmojado* y bol. De subida. El producto de esta función es a beneficio de Juan Arriaga.
- 6-8 *Judas Iscariote*, con todo su aparato teatral, bol. y sain. *El soldado fanfarrón*. De subida.
- 9-17 No hubo (Semana Santa).

9.6. TEMPORADA 1813-1814

TEATRO DE LA CRUZ

- 18-19 *La más constante Holandesa*, minué alemandado y gabota nueva, sain. y bol.
- 20 *Palmis y Oronte*, ton., bol. y sain.
- 21 Pieza moderna de conocido mérito *El impostor*, ton., bol. y sain.
- 22 *El asturiano en Madrid, observador instruido*, bol. y fin de fiesta.
- 23 *Los exteriores engañosos*. Josef González, nuevo en este teatro, bailará el baile inglés y con la Sra. Justa González Ronda bailará la gabota. Sain.
- 24-25 *Llegar a tiempo*, adornada con todo su aparato teatral, evoluciones militares y una gran banda de música. Primoroso baile *El farsal del peluquero holandés* y fin de fiesta. De subida.
- 26 *La honesta Cecilia*, con sus bailetes y coros de música. Baile *El farsal del peluquero holandés* y fin de fiesta.

- 27 *El sepulcro de Adelaida*. Minué afandangado y fan. y sain.
- 28 *Si una vez llega a querer la más firme es la mujer*, ton., bol. y sain.
- 29 *Jenwal y Faustina*, minué afandangado y fan., ton. y sain.
- 30 *Fray Lucas o el monjío deshecho*, baile inglés, concierto de flauta y fin de fiesta.

MAYO DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1-3 *La muerte de Abel* y opta. *El marinerito*.
- 7 No hubo por indisposición de Máiquez.
- 9 *El celoso confundido* y opta. *La gitanilla por amor*.
- 10 *La gitanilla por amor* y opta. *El marinerito*.
- 15-16 *Fenelón o las religiosas de Cambrai* y opta. *Felipe y Juanita*.
- 18 Id.
- 20 *El celoso confundido* y opta. *Felipe y Juanita*.
- 22 *La novia impaciente*, opta. *El secreto* y fin de fiesta *El triunfo del interés*. Iluminación.
- 23 *El sí de las niñas* y opta. *El secreto*.
- 30-31 *Otelo o el moro de Venecia* y sain. *El triunfo del interés*. Iluminación.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-3 *Las armas de la hermosura*, con magnífico aparato teatral, ton. general y baile nuevo compuesto y dirigido por Andrés García: *La diversión campestre*. De subida.
- 4 *El premio de la humanidad*, minué escocés, la gabota de Vestris y sain.
- 5 *Las lágrimas de una viuda*, ton. y bol. y sain.
- 6 *El buen labrador*, minué de *La Corte* con gabota y sain.
- 7 *El trapero de Madrid*, ton., bol. y sain.
- 8-10 *La mayor piedad de Leopoldo el Grande*, vistosa y nueva transformación y demás aparato teatral, contradanza, primoroso padedú, ton. general y baile *Los locos de Zaragoza*. De subida.
- 11-12 *Juez sordo y testigo ciego*, bol. y sain.
- 13-15 *Las minas de Polonia*, quinteto, bol. y sain. De subida.
- 16 *La honesta Cecilia*. primoroso quinteto y sain. De subida.

- 17-18 *Atreo y Tiestes*, ton. general y divertido fin de fiesta. Estreno.
- 19 *Embustero amo y criado*, ton. y sain.
- 20-21 *Las segundas nupcias o efectos de la condescendencia*, baile nuevo *Las aldeanas en la corte o la inocencia premiada*. De subida.
- 22 *El perfecto amigo o los viajes de Josef II*, ton. y baile *Las aldeanas en la corte o la inocencia premiada*. De subida. Iluminación.
- 23 *Las segundas nupcias o efectos de la condescendencia* y baile *Las aldeanas en la corte o la inocencia premiada*.
- 24-27 *Los niños expósitos*, bol. y fin de fiesta. De subida. Estreno
- 28 *El trapero de Madrid*, bol. y sain.
- 29 *La crueldad de un poderoso y más constante holandesa*, dúo y quinteto. De subida.
- 30-31 *Catalina II, Emperatriz de Rusia*, con todo su aparato, banda de música y evoluciones militares para el asalto y toma de la plaza de Oczakow. Primoroso baile *Las aldeanas en la corte o la inocencia premiada*. De subida. Iluminación.

JUNIO DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 6-7 *Omasis* y opta. *El secreto*.
- 8 *Fenelón o las religiosas de Cambrai*, ton. *El Imán de la milicia*, en la que se presentará Isidoro Pacheco y sain. *El tramposo*.
- 13 *El parecido en la corte*, ton. del *Trípili* y sain. *Inesilla la del Pinto*, el papel de gracioso en la comedia y sain. lo hará el señor Clemente Gil.
- 16-17 *Pelayo* y opta. *El reloj de madera*.
- 20-23 Id.
- 24-25 *La extinción de la orden de los Templarios*, ton. y sain.
- 26 *La novia impaciente*, opta. *El Reloj de madera* y sain. *El triunfo del interés*. Iluminación de los teatros en celebridad de las victorias conseguidas.
- 27 *El celoso confundido* y opta. *El secreto*. Iluminación.
- 29 *El Pelayo*, ton. *El imán de la milicia* y sain. *El tramposo*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-2 *La conquista de Lara por el conde Fernán González*, bol. y sain.

- 3 *Ver y creer*, bol. y sain.
- 4-5 *Llegar a tiempo*, baile inglés, ton. y quinteto. De subida.
- 6-8 *Don Juan de Espina en Madrid*, vistosas transformaciones y decoraciones nuevas, ton. y baile *La diversión campestre*. De subida.
- 9 *Eduardo y Federica*, ton., baile inglés, gabota y sain.
- 10 *La vieja y el niño*, bol. y sain.
- 11 *El impostor*, bol. y sain.
- 12 *Las segundas nupcias*, bol. y sain.
- 13-15 *Doña Blanca de Borbón, Reina de Castilla*, en la que se manifestará una nueva decoración gótica y baile general nuevo *Los indios sorprendidos*. De subida. Estreno.
- 16-17 *Los niños expósitos*, bol. y fin de fiesta *Los chascos y entierro de don Guillermo*. De subida.
- 18-19 *El bruto de Babilonia, Nabucodonosor* y baile *El peluquero holandés*. De subida.
- 20-24 *Los bandos de Cataluña, el catalán Serrallonga*, bol. y fin de fiesta *El sermón sin fruto en Logroño*. De subida.
- 25-26 *Hados y lados hacen dichosos y desdichados*, bol. y sain. *El sermón sin fruto en Logroño*. De subida.
- 27-28 *El premio de la humanidad*, bol. y fin de fiesta *El sermón sin fruto en Logroño*. Iluminación.
- 29-30 *Los trabajos de Job*, bol. y sain. *El sermón sin fruto en Logroño*.

JULIO DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 4 *La novicia o la víctima del claustro*, ton. *El novio sin novia* y sain. *Los tres novios imperfectos*.
- 9-16 *El día dos de mayo de 1808 en Madrid y muerte heroica de Daoiz y Velarde*⁷⁷ y sain. *Músicos y danzantes*. Estreno.

⁷⁷ Nota: Presenta los cuatro cuadros principales de las horribles escenas ejecutadas en los sitios de la casa que fue de Godoy, parque de artillería, Puerta del Sol y Prado.

23-25 *La gran batalla de los Arapiles o la derrota de Marmont*, opta. *El secreto* y sain. *La burla del mesonero*. Estreno.

26-27 Id. con ton. *La recomendación* y sain. nuevo *Los franceses en la Alcarria*.⁷⁸

TEATRO DE LA CRUZ

1-5 *Mina en los campos de Arlabán, o el ataque del convoy*⁷⁹. Oda patriótica por el señor Rafael Pérez, bol. y fan. y sain. *El remendón y la prendera*. De subida. A beneficio de Rafael Pérez.

6-7 *Boba para todos y discreta para sí*, ton. y sain.

8 *La labradora dama*, ton. y sain.

9 *La toquera vizcaína*, ton. y sain.

10-21 *El día feliz de España y exterminio del tirano*, bol. a cuatro, baile del polo del *Contrabandista*, *El juego de las provincias* y sain. *La arenga que hizo el tío Pepe en San Antonio de la Florida*.

22-25 *La defensa de Valencia*, con todas sus decoraciones y aparato teatral. Baile nuevo de medio carácter *El robo de la casada* y sain. *La comedia de las maravillas*. La entrada es a beneficio del señor Juan Arriaga.

26-28 *Las segundas nupcias o la condescendencia*, bol. y sain. Estreno.

29-30 *El mayor triunfo de España en los campos de Vitoria, la fuga del rey Josef y prisión de afrancesados* y sain. nuevo *Los toros y los franceses en Exea de los Caballeros*. Estreno.

31 Id. con sain. *Los palos deseados*, bol. y fan.

AGOSTO DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

6 *La batalla de los Arapiles o la derrota de Marmont*, con todo su aparato, ton. a tres y fin de fiesta.

8 Id.

⁷⁸ Nota: Habiéndose entendido que el sain. *Los franceses en la Alcarria* contenía expresiones dirigidas a personas de la mayor distinción y patriotismo, se ha tenido por conveniente suspender su representación, en la que jamás se creyó agraviar a nadie directa ni indirectamente, y mucho menos a la benemérita división del señor don Juan Martín. (*Diario de Madrid*, 5 de agosto de 1813, p. 160).

⁷⁹ Nota: Acción grata a todos los españoles amantes de la patria por representar una de las hazañas más brillantes del invicto Mina.

17-19 *La caída de Godoy y exaltación de Fernando VII al trono*, con todo su aparato teatral y ópera. *Felipe y Juanita*. Estreno.

22 Id.

27-30 *Dupont rendido en los campos de Baylén o el triunfo del patriotismo*⁸⁰, fin de fiesta *La palabra Constitución y su significado*. Estreno.

TEATRO DE LA CRUZ

1-2 *El mayor triunfo de España en los campos de Vitoria* y sain. *El soldado fanfarrón*, minué afandangado y fan.

3-4 *El premio del bien hablar*, ton., baile inglés y gabota y el monólogo *Domingo el cochero*, ejecutado por Josef de Oros.⁸¹

5-8 *El día de la ascensión en Madrid, y salida del convoy*, bol. y *La audiencia de Satini*.⁸²

15-16 *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario*, bol. y sain.

17-18 *La misantropía* y sain.

19 *Embustero amo y criado, o cual mente más de los dos*, ton. y sain.

20-22 *La derrota del mariscal Soult en los campos de Pamplona el día 30 de julio*, ton., bol., fan. y sain. *El barbero que afeitó al burro*. Estreno.

23-24 *Fray Lucas o el monjío deshecho*, bol., fan. y sain. *El barbero que afeitó al burro*.

25 *La casualidad contra el cuidado*, ton. y sain. *El no*.

26-29 *El heroico Empecinado en los campos de Alcalá*, adornada de coros y baile, sain. nuevo *El juego de la ruleta*. Entrada a beneficio de Josef de Oros. Estreno.

30 *La casualidad contra el cuidado*, ton., bol. y sain.

31 *Los exteriores engañosos*, ton., bol. y sain.

⁸⁰ Nota: En este drama no se ha omitido circunstancia para su decoro y ornato, sólo se han suprimido los tiros por evitar la incomodidad que causa el humo de la pólvora.

⁸¹ Nota: Para manifestar su celo patriótico disponen una nueva función patriótica para mañana cuyo producto se destina a beneficio del ejército para atender las urgencias de los valientes defensores de nuestra justa causa.

⁸² Nota: La función representada en el teatro de la Cruz la noche del 5 de este mes a beneficio de las tropas ha ascendido a 5.628 reales, los que se han depositado a disposición del señor comandante general gobernador de esta plaza en la tesorería del ilustre Ayuntamiento de la misma; cuya cantidad se ha destinado por el mismo ilustre señor gobernador general para subvenir el importe del vestuario del Regimiento de Infantería de Logroño, que se halla de guarnición en esta capital.

SEPTIEMBRE DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 5-8 *La Raquel* y opta. *El califa de Bagdad*, en la que se presentará la Sra. Gertrudis Torres, graciosa de esta compañía. Asimismo cantará la acreditada aria de *Las Naciones* la Sra. Loreto García. Ambas adornadas con la decencia y ornato que es costumbre en este teatro.
- 12-13 *Fenelón o las religiosas de Cambrai*, ton. *El tío y los sobrinos* y sain. *El cuarto de la viuda*.
- 15-16 *Don Pedro, Rey de Castilla* y *rico hombre de Alcalá* y opta. *El reloj de madera*.
- 17 *La muerte de Abel*.
- 19-20 Id. y opta. *Quien porfía*.
- 21 *La caída de Godoy* y opta. *El reloj de madera*.
- 24-25 *Pelayo, restaurador de España*, sinfonía de *Caza*, fin de fiesta *La Constitución y su significado* y varias canciones patrióticas. Iluminación del teatro. En beneficio del ejército.⁸³
- 27 *El día 2 de mayo en Madrid*, ton. *El presidiario* y sain. *La casa de los vinos*.
- 28 *La gran batalla de los Arapiles y derrota de Marmont*, ton. y fin de fiesta *La palabra Constitución y su significado*, con canciones patrióticas.
- 29-30 *Derrota de Dupont en los campos de Bailén y triunfo del general Castaños* y opta. *El marinerito*, en la que hará el papel de marinero la Sra. Loreto García.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *El impostor*, minué afandangado y fan., ton. y sain. *Pedro Paz*
- 2-6 *Un obsequio a Fernando, o el espejo mágico*, adornado de brillantes decoraciones y transformaciones nuevas, bol. a cuatro y polo del *Contrabandista*, pieza nueva *La Constitución vindicada*⁸⁴, baile nuevo *Accis y Galatea*. La entrada es a beneficio de la Sra. Molino. Estreno.
- 7 *El trapero de Madrid*, minué escocés, terceto y *Los maridos engañados y desengañados*.

⁸³ Nota: Función para celebrar el aniversario de las Cortes. La función del día 24 produjo 7.792 reales, 35 para la guardia y 220 para el alumbrado diario. Aunque la compañía se haya empeñada en 300 reales, todo se lo cede al ejército, la mitad para el de Logroño, la otra mitad al señor de Corres para el tercer ejército.

⁸⁴ Nota: Ambas piezas se han representado con aplauso en el teatro de La Coruña.

- 8-9 *Las minas de Polonia*, quinteto, ton. general, bol. y sain.
- 12-13 *Las vísperas sicilianas*, terceto, contradanza, ton. general y sain. *La hostería del buen gusto*.
- 14 *El sepulcro de Adelaida*, bol., ton. y sain.
- 15 *El premio de la humanidad*, minué afandangado y fan., ton. y sain.
- 16-19 *Por esposa y trono a un tiempo, el mágico de Astracán*, con transformaciones y aparato, bol. y gracioso fin de fiesta *El novelero*.
- 20-21 *El asturiano en Madrid y observador instruido*, bol. y sain. *El sermón sin fruto*.
- 22-23 *Mina en los campos de Arlabán*. El señor Rafael Pérez recitará una oda patriótica, bol. y sain. *El sermón sin fruto*.
- 24-25 Gran obertura, com. *El ejemplo mayor del patriotismo, Bruto, libertador de Roma*, bol. y *El triunfo de las mujeres*. En beneficio del vestuario del regimiento de Logroño y urgencias del tercer ejército.
- 26-29 *El día feliz de España y exterminio del tirano*, bol. a cuatro, polo del *Contrabandista*, *El juego de las provincias*, fin de fiesta *La arenga del tío Pepe en san Antonio de la Florida* y seguidillas manchegas.⁸⁵
- 30 *Fray Lucas*, ton. y sain. *La constitución vindicada*.

OCTUBRE DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 3 *Expulsión de los Templarios* y opta. *El marinerito*.
- 4-5 *La novicia o la potestad paterna*, ton. *El novio sin novia* y sain. *Los tres novios imperfectos*.
- 6-7 *La reunión de parientes o la huerfanita* y opta. *El secreto*.
- 8 *El celoso confundido*, ton. *La recomendación* y sain. *La palabra Constitución y su significado*.
- 10-11 *La novia impaciente*, *El sueño* y opta. *El califa de Bagdad*.
- 12 *El hipócrita* y opta. *El reloj de madera*.

⁸⁵ Nota: La entrada de anteayer asciende a 3.115 reales, y con otras cantidades entregadas suma 9.035 reales, que se han entregado al gobierno militar.

- 14 *Omasis* y fin de fiesta nuevo análogo a las circunstancias *La ponchada*, con la sinfonía de la *Caza*. Iluminación por el cumpleaños del Rey.
- 17-19 No hubo (Rogativas).
- 20 *El rey don Pedro*, ton. *El presidadiario* y sain. *El mantón*.
- 21 *El hipócrita*, ton. *El imán* y sain. *El cuarto de la viuda*.
- 22-24 Optas. cómicas *Adolfo y Clara* y *El preso o el parecido*, con sinfonías.⁸⁶
- 25 *El mejor alcalde el rey*, ton. *La chiva* y sain. *Los zapatos*.
- 6 *Parecido en la corte*, ton. *El tío y los soldados* y sain. *El triunfo del interés*.
- 28-29 *El mayor contrario amigo y diablo predicador*, ton. *El Trípili* y sain. *Los abates locos*.
- 31 *Dupont rendido en los campos de Bailén*, ton. *El Trípili* y sain. *El tío nadie*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *Cual miente más de los dos*, ton. y fin de fiesta *La constitución vindicada*.
- 2-4 *La amistad más verdadera aun en religión opuesta*, y *Mágico de Cataluña*, bol. y fin de fiesta *Los quintos en Somosierra*.
- 5-6 *Triunfar por la fe y la patria y la conquista de Lara*, bol. y sain. *El santo*.
- 7-8 *Los bandos de Barcelona entre Narros y Caderes*, y *Catalán Serrallonga*, minué afandangado y fan. y sain. *El Remendón y la prendera*.
- 9-10 *El mayor valor del mundo por una mujer vencido*, y *Nazareno Sansón*, minué alemandado, gabota y sain.
- 11-13 *Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo*, baile de máscaras en el que la Sra. Molino bailará un padedú. La Sra. Calderón cantará a la guitarra el vals de las sicilianas y el polo del *Contrabandista*, bol. a tres, y sain. *Calderero y vecindad*.
- 14-16 *Más es el ruido que las nueces y Máscaras en Amiens*, con magnífico aparato teatral y un gran salón de máscaras para un lucido baile que se ejecutará en el 2º acto. Bol., fan. y opta. *La posaderita*. Iluminación por el cumpleaños del Rey.
- 20 *Dar tiempo al tiempo*, minué escocés, ton. y buen sain.
- 21 *La casualidad contra el cuidado*, ton., bol., fan. y sain.
- 22-23 *Juez sordo y testigo ciego*, minué afandangado y fan. y sain.

⁸⁶ Nota: De primer actor hará Bernardo Gil que intenta probar si después de una larga ausencia de esta capital se halla en estado de merecer el favor que antes de ella se ha servido dispensarle este respetable público.

- 24-25 *El hijo de cuatro padres y de tres madres perdido*. La Sra. Calderón cantará a la guitarra dos canciones y seguidillas boleras, bol. y sain.
- 26 *Los hijos expósitos*, bol., fan. y sain. *El sermón sin fruto*.
- 27 *El premio del bien hablar*, bol., fan. y sain. *El sermón sin fruto*.
- 28-31 Nueva tragedia ejecutada con aceptación en el teatro de Cádiz, *La viuda de Padilla*, cuyo papel ejecutará Josefa Virg, baile *El robo de la casada*, en el que hará la parte principal la Sra. Molino y pieza nueva *Fernando y Napoleón en sencilla diversión*. Coplas de Trailo y Marica. Estreno. Entrada a beneficio de la Sra. Virg.

NOVIEMBRE DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 No hubo (Jubileo).
- 2 *El astrólogo fingido*, en la que se presentará Bernardo Avecilla, ton. *La venida del soldado* y sain. *La cura de los deseos*.
- 3 *Los dos hermanos, disipador y egoísta*, ton. *Doña Toribia* y sain. *Los payos astutos*.
- 5-8 *Virginia*⁸⁷ y sain. *El amigo de todos*. Estreno.
- 9 *El alcalde de Zalamea*, sinfonía de la *Caza* y sain. *La fineza en los ausentes*.
- 10 *Del rey abajo ninguno*, *García del Castañar*, ton. *La equivocación* y sain. *El fuera*.
- 11 *El astrólogo fingido*, ton. *La equivocación* y sain. *El fuera*.
- 12 *El ermitaño fingido*, ton. *La recomendación* y sain. *El soldado fanfarrón*.
- 14-15 *La escuela de los maridos*, ton. *La maja honrada* y sain. *El doblón de a ocho*.
- 16 *El sordo en la posada* y opta. *Felipe y Juanita*.
- 17 *El hipócrita*, sinfonía Oriental y sain. *El cuarto de la viuda*.
- 19 *El mejor alcalde el rey* y sain. *La palabra Constitución y su significado*.
- 21-22 *Fenelón o las religiosas de Cambrai* y sain. *Los estudiantes petardistas*.
- 23-28 *Los rechazos*, opta. *El delirio o las consecuencias del juego*, en la que hará el papel principal el señor Bernardo Gil. Se estrenará decoración en la que no se ha omitido gasto alguno y sain. *El payo del centinela*.

⁸⁷ Nota: El original de esta tragedia, acaso la mejor que la poesía dramática ha ofrecido a la admiración pública, y una de las que más ha contribuido a la gloria de su inmortal autor Victorio Alfieri, tiene entre otras muchas, la cualidad de ser una de las obras más dignas del teatro español, en las presentes circunstancias, por el ardentísimo amor de patria y libertad que respira en todas sus palabras. Los actores no han perdonado medio alguno, ni en estudio ni en gasto, ni en la propiedad de la decoración ni en los trajes.

30 Id.

TEATRO DE LA CRUZ

- 2-3 *El castigo de la miseria*, ton. y sain.
- 4-5 *El día feliz de España y exterminio del tirano*, bol., pieza *El juego de las provincias*, baile inglés y fin de fiesta *La arenga del tío Pepe en la Florida*.
- 6 *Las segundas nupcias*, baile inglés con gabota y sain. *La tragedia del buñuelo*.
- 7 *Valor, astucia y constancia para destruir la Francia, o vísperas sicilianas*, ton., bol., fan. y sain.
- 8-12 *Fernando VII de Borbón, rey de España o la catástrofe de Bayona*, bol., fan. y pieza musical *Pieza de piezas*. La entrada es a beneficio de Juan Antonio Campos. Estreno.
- 13-14 *La Elmira americana*, ton. general y pieza nueva *El servil sin máscara*. Estreno.
- 15 *Fray Lucas o el monjío deshecho*, ton., bol. y *El servil sin máscara*.
- 16 *Eduardo y Federica*, ton., bol., fan. y sain.
- 17 *El capitán Belisario*, bol. y sain.
- 18 *El trapero de Madrid*, ton., bol., fan. y sain.
- 19-21 *Un triunfo de Lord Wellington en los campos de Miranda*, baile *Accis y Galatea* y sain. *Las castañeras picadas*. Estreno.
- 22 *Lágrimas de una viuda*, minué afandangado y fan. y sain.
- 23 *Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo*, bol. y sain.
- 24-25 *La viuda de Padilla*, bol. por la Sra. Molino vestida de hombre, con la Sra. Carrera y sain. *La comedia del barrio de Maravillas*.
- 26 *Si una vez llega a querer la más firme es la mujer*, minué afandangado y fan. y sain.
- 27-29 *El desdén con el desdén*, guaracha, zarzuela *El licenciado Farfulla*. La Sra. Molino bailará *La cachuchita de Cádiz*, seguidillas entre ocho.
- 30 *La misantropía*, bol., fan., y sain. *El remendón y la prendera*.

DICIEMBRE DE 1813

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *El alcalde de Zalamea*, ton., y sain. *La fineza de los ausentes*.
- 2-3 *Los yernos y El marido chasqueado*.

- 5 *La novicia o la víctima del claustro*, sain. *Los tres huéspedes burlados* y ton. del *Campanelo*.
- 6 *El sordo en la posada*, ton. del *Campanelo* y sain. *Los tres huéspedes burlados*.
- 7-9 *Cayo-Graco, defensor del pueblo romano*, con ton. del *Trípili* y sain. *Los parvulillos*. Estreno.
- 11 *El distraído*, ton. *El Campanelo* y sain. *El tío Perejil*.
- 12 *La Raquel*, ton. *El tío y los sobrinos* y sain. *El duende*.
- 13 *El sueño, La novia impaciente*, sinfonía de la *Caza* y sain. *El duende*.
- 20 *Los gemelos*, y el sain. *El café*.
- 21-22 *Los Templarios*, y el sain. *Casada, viuda y soltera*.
- 23 *El Tartufo o el hipócrita* y sain. *El tío Nadie*.
- 25-28 *Carlos V sobre Túnez*, ton. *Los cómicos nuevos* y sain. nuevo *La venganza de los payos*. Tres decoraciones nuevas y todo el aparato correspondiente.
- 29-30 *El mayor contrario amigo y diablo predicador*, ton. *Al fin vence la mujer* y sain. *El sutil tramposo*.
- 31 *Dupont rendido en los campos de Bailén* y sain. *Los abates locos*. 1484

TEATRO DE LA CRUZ

- 1 *La misantropía*, bol., fan., y sain. *El remendón y la preñera*.
- 2 *La más constante mujer*, minué escocés y sain.
- 3 *Palmis y Oronte*, ton., bol., fan. y sain.
- 4-5 *La misma conciencia acusa*, minué alemandado con la gabota de *Vestris* y sain.
- 6 *Boba para con todos y discreta para sí*, terceto cantado, bol. y sain.
- 7 *La mujer de dos maridos*, ton., y sain.
- 8 *Dido abandonada*, boleras, ton. y fin de fiesta.
- 10-13 *La defensa de Tarifa por el general Copons*, boleras afandangadas, ton. y sain. *Los payos comisionados*, en el que Joaquín de Oros hará ocho papeles distintos, mudando los ocho trajes respectivos con la mayor ligereza, y se bailará terceto de *Arlequines*. La entrada es a beneficio del señor José Raso, 2º actor de esta compañía. Estreno.
- 14 *Cecilia y Dorsán*, bol. y sain.

- 15-16 *Guerra abierta*. La Sra. Molino bailará el baile inglés vestida de marinero, ton. y sain.
- 17 *Cuál miente más de los dos*, ton., bol., fan. y sain.
- 18 *Fray Lucas o el monjío deshecho*, ton., bol., fan. y sain.
- 19-21 *La mojigata*, bol., fan. y sain. *La boda del tío Carcoma*.
- 22-23 *El hechizado por fuerza*, minué afandangado y fan. y sain.
- 25-29 *Saber usar de la magia por esposa y trono a un tiempo*. Magnífico aparato teatral con varias y vistosas decoraciones y transformaciones, bol. a cuatro, el polo del *Contrabandista* y fin de fiesta *La oposición de los sacristanes*, en el que se cantarán villancicos nuevos.
- 32-31 *Fernando VII, rey de España o La catástrofe de Bayona*, 1200
bol., fan. y *Fernando y Napoleón en sencilla diversión*.

ENERO DE 1814

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *Dupont rendido en los campos de Bailén* y sain. *Los abates locos*. 5106
- 2-3 *El pastelero de Madrigal*, ton. *El marido impertinente* 5891, 1560
y sain. *Los estudiantes hambrientos*.
- 5-8 *La gran batalla de los Arapiles*, *La dichosa equivocada* y sain. 6060
Los tres huéspedes burlados. Iluminación de los teatros y adorno e iluminarán las fachadas la próxima llegada de S. M. a la capital.
- 9-11 *El día 2 de Mayo*⁸⁸, ton. *Doña Toribio* y sain. *En tocando a descansar, acude todo el lugar*.
- 12 *El alcalde de Zalamea* y sain. *El payo del centinela*, intermediado con la sinfonía de *Caza*.
- 14-19 *El mayor chasco de los afrancesados* y sain. *El chasco de los cesteros*, intermediada con buena ton. estreno.

⁸⁸ Nota: Los cómicos de este teatro tenían resuelto retirar de los ojos del público un espectáculo doloroso y horrible, que en sus primeras representaciones arrancó de los espectadores lágrimas de furor y de lástima; pero considerando que estas lágrimas producen el efecto de acrecentar el odio al tirano autor de ellas, han creído oportuno renovar en estas circunstancias la memoria de una catástrofe, cruel sin duda alguna, pero de quien son dichas consecuencias la libertad, la gloria y la felicidad de nuestra común madre la valerosa España.

- 20 *La escuela de los maridos* y sain. *Los zapatos*.
- 21 *El celoso confundido* y sain. *La dichosa equivocación*.
- 22 *El astrólogo fingido* y sain. *La dichosa equivocación*.
- 23 *La caída de Godoy y exterminio del tirano*, ton. del Trípili y sain.
Sobre la palabra Constitución y su significado.
- 24-25 *La huerfanita*, sinfonía oriental y sain. *Los parvulillos*.
- 26 *Los dos hermanos, disipador y egoísta*, con la sinfonía de Caza.
- 27-28 *Cayo-Graco, defensor del pueblo romano* y sain. *La embarazada ridícula*.
- 29 *El Tartufo* y sain. *Tragabalas*.
- 30 *La muerte de Abel* y sain. *El castigo de la miseria*.
- 31 *Fenelón o las religiosas de Cambrai* y sain. *El castigo de la miseria*.

TEATRO DE LA CRUZ

- 2 *Fernando VII, rey de España o La catástrofe de Bayona*, bol., 4962
fan. y *Fernando y Napoleón en sencilla diversión*.
- 3-4 *La dama labradora*, bol., fan. y óp. *El enredo provechoso*. 2598, 3869
- 5-11 Armoniosa obertura, pieza *El tiempo feliz*, alusión a la venida 7004, 8479, 8300
del Gobierno, minué escocés, la Sra. Carmona recitará un nuevo 6139, 8082, 3548
monólogo *La voz de la patria*, que tiene por objeto la reunión de 3883
los españoles que están divididos en la América, bol., fan., y
La constitución vindicada, en la que se cantarán coplas nuevas.
- 12-13 *Mina en los campos de Arlabán*, con todo su aparato, bol., fan. 3086, 485
y fin de fiesta *El sermón sin fruto en Logroño*.
- 14 Id. y *La Constitución vindicada*. 3864
- 15-18 *Ricardo, corazón de león*, con aumento de músicos para 6108, 2546, 2245
la orquesta y coros y baile general *El robo de la casada*. 2900
- 19-20 *Todo es enredos amor y diablos son las mujeres*, bol. 2496
y fin de fiesta *Los quintos de Somosierra*.
- 21 *Fray Lucas*, minué afandangado, fan. y sain. 1497
- 22-25 *El ruiñeñor o la patria libre, La instalación de las Cortes*, 6754 (día24)
intermediado de algunos bailes, *El juego de las provincias*, 2895 (día 25)
para la que se ha dispuesto una nueva decoración y nuevo

- retrato de nuestro amado Fernando VII. Estreno.⁸⁹
- 26 *La reconciliación*, ton. y sain. *La casa de los vinos*.
- 27-28 *La exclamación de Josef Botellas por su tesorería en los campos de Miranda*, ton., *La Cachucha* y fin de fiesta *La arenga del tío Pepe en san Antonio de la Florida*, en el que se bailarían seguidillas manchegas a cuatro.
- 29-30 *Las minas de Polonia*, bol., fan. y sain. *Los cómicos cautivos*. 2190, 4830
- 33 *Sancho Ortiz de las Roelas*, bol. intermediado con *la Cachuchita de Cádiz*, ton. y baile *Apolo y Dafne*. 6110

FEBRERO DE 1814

TEATRO DEL PRÍNCIPE

- 1 *Fenelón o las religiosas de Cambrai* y sain. *Tragabalas*.
- 2-3 Opta. *Los rechazos*, *El marinerito* y sain. *El chico y la chica*.
- 4 *El donado fingido*, sinfonía de la *Caza* y sain. *El triunfo del interés*.
- 5-7 *El marido chasqueado*, opta. *El delirio* y sain. *Los estudiantes petardistas*.
- 8 *Rico hombre de Alcalá* y sain. *El amigo de todos*.
- 9 *García del Castañar* y sain. *El café*.
- 10 *El mejor alcalde, el rey* y sain. *Casada, viuda y soltera*.
- 11-12 *El hipócrita sentimental* y opta. *Los dos presos*.
- 13-14 *El mayor contrario amigo y diablo predicador* y opta. *El secreto*.
- 16-17 *Los Templarios* y sain. *Los genios encontrados*.
- 18 *Los gemelos* y sain. *La boda por poderes*. 1088
- 19-20 *El chasco de los afrancesados*, ton. *La prueba de los cantores* y sain. *El sutil tramposo*. 1734, 3566
- 21 *El pastelero de Madrigal*, ton. *El campanelo* y sain. *La burla del* 4600

⁸⁹ *El Universal*: Entre varias coplas patrióticas que se cantaron anoche en los teatros, se aplaudieron sobre todo las que fueron en obsequio de nuestra Regencia; y en el de la Cruz se hizo repetir hasta por tres veces la siguiente:

“Constitución Señores;
cuenta con ella,
que el PUEBLO SOBERANO,
castiga y premia”.

mesonero.

- 22 *El mayor contrario amigo y diablo predicador*, ton. *El campanelo* y sain. *La burla del mesonero.*⁹⁰

TEATRO DE LA CRUZ

- 1-3 *Sancho Ortiz de las Roelas*, boleras, *La cachuchita de Cádiz*, ton. y baile *Apolo y Dafne*. 4929, 6488, 3500
- 4-5 *El perro del hortelano*, boleras y opta. *El enredo provechoso*. 2893, 1200
- 6 *El desdén con el desdén*, ton. y sain. 2338
- 7 *El hijo de cuatro padres y de tres madres perdido*, ton. y sain. 1612
- 8 *La casualidad contra el cuidado*, ton. y sain. 9000
- 9 *El trapero de Madrid* y *El licenciado Farfulla*, boleras (por la Sra. Molino y Andrés García) y seguidillas manchegas. 2100
- 10 *El hijo de cuatro padres y cuatro madres perdido*, minué afandangado y fan. (por la Sra. Carreras y Sr. García) y sain. 1600
- 11 *Amo y criado embusteros*, ton. y sain. 1300
- 12-13 *La mayor piedad de Leopoldo*, sain. y baile inglés por la Sra. Molino vestida de marinero y sain. 2600, 3280
- 14-16 *El padre sin hijos o el patriotismo* y baile *Accis y Galatea* (la Sra. Molino y Sr. González hacen la primera parte). Oda a las Cortes por Rafael Pérez. Estreno. A beneficio de Pérez. 5161, 3000, 1500
- 17 *Fernando de Borbón o causa del Escorial*, baile *Las aldeanas en la corte*, ton. y sain. Estreno. A beneficio de Arriaga.
- 19 *Armida y Reinaldos* y sain. *La retreta*⁹¹, bolero a cuatro y polo del contrabandista por la Sra. Molino. A beneficio del pintor.
- 21-22 Id. 8003, 6751
- 27-28 *Los trabajos de Job* y baile *La diversión campestre*. 7300, 2690

⁹⁰ *El Conciso* anuncia que el papel de Fran Antolino lo hará la Sra. Gertrudis Torres.

⁹¹ *El Conciso* añade que se representó de la siguiente forma: 1ª parte de *Armida*, bolera a 4 y el polo del *Contrabandista*, 2ª parte de *Armida* y sainete. Para el día 21 y 22 anuncia la misma función.

MARZO DE 1814

TEATRO DEL PRÍNCIPE

19-24 *Roma libre*, concierto por Calixto, armonías y coplas patrióticas.
Iluminación.

26-28 *Omasis*, concierto por Pareja, y sinfonía Oriental.

29 *El bruto de Babilonia*, y baile inglés.

TEATRO DE LA CRUZ

- | | | |
|-------|---|--------------------------------|
| 1 | <i>Los trabajos de Job</i> y baile <i>La diversión campestre</i> . | 2400 |
| 2 | <i>El mayor valor del mundo por una mujer vencido o Nazareno Sansón</i> , boleras y un solo por la Sra. Molino. | |
| 5-9 | <i>El arca de Noé y diluvio universal</i> y baile <i>Las jardineras</i> . | 4300, 6816, 3200
2000, 1600 |
| 10 | <i>Santa Isabel, reyna de Hungría</i> y baile <i>Los indios sorprendidos</i> .
Acabada la comedia recitará la Sra. Carmona una pieza análoga a las presentes circunstancias. A beneficio de la Sra. Carmona. | 6788 |
| 12-13 | Id. | 3500, 7000 |
| 14-17 | <i>Elías y Acab</i> y baile <i>Un efecto de violencia</i> , en el el que hará el papel de hombre la Sra. Molino. A beneficio de Carreras. | 5500, 3000
2000, 2200 |
| 19-20 | <i>Doña María de Padilla</i> y terceto de baile. Iluminación. | 7568, 7060 |
| 21-22 | <i>Hacer su papel de veras el mejor representante, San Ginés</i> y sain <i>El robo de la casada</i> y un solo por la Sra. Molino.
A beneficio de Alverá y Paco López. | 5000, 2446 |
| 23-24 | <i>El juicio de Salomón</i> y com. nueva <i>Moisés y las tablas de la ley</i> y el baile inglés. A beneficio de Oros. | 4480, 2300 |
| 26-28 | <i>La pecadora y penitente Santa María Egipcíaca</i> y baile <i>Un efecto de violencia</i> en que hace la parte principal la Molino.
A beneficio de los apuntadores. | 3720, 2400
4200 |
| 29-30 | <i>Los sueños de Josef</i> y baile. A beneficio de las partes subalternas | 4200 |

10. EL TEATRO DE 1800 A 1814

10.1. La escena madrileña de 1800 a 1808

Los investigadores René Andioc y Mireille Coulon nos han proporcionado con su *Cartelera Teatral* la información básica para el estudio del teatro de estos primeros ocho años del siglo XIX. Contamos igualmente para su conocimiento con las numerosas cartas y críticas enviadas a la prensa. Estos elementos nos han hecho llegar a la conclusión de que casi nada había cambiado en el repertorio con respecto a los últimos años del siglo anterior. El público sigue coincidiendo en el aplauso de lo importado, mientras los cultos tratadistas que opinan desde los papeles públicos atacan a la comedia traducida con tanta fuerza como al teatro de los siglos pasados. Observamos, no obstante, que se va a producir un nuevo estado de cosas que irá desplazando el gusto del espectador desde los comediones bélicos y espectaculares a otro tipo de dramática que se dirige más al corazón que a la vista. Escribía en 1803 el llamado “Asesor sobre los teatros de la corte” en *El Regañón General* haciendo ver que, a pesar de nuestro teatro actual se hallaba entregado a la provisión dramática de autores famélicos y de traductores sin principios ni conocimientos de las lenguas que manejaban, las mejoras por fuera eran evidentes y el gusto por los delirios antiguos iba decayendo¹. Ideas semejantes expresó poco después el “Asesor segundo”, quien exponía que ahora los teatros eran de regular edificación, en vez de indecentes cortinas tenían hermosas decoraciones, en lugar de guitarras se oían orquestas brillantes, y el lujo de los actores en el vestir no podía ser de mayor grado pues, con los vestidos del equipaje de hoy de un solo cómico, antes estaba provista toda la compañía. Pero reprendía la decadencia en el punto de los dramas, cuya belleza y construcción se había ido empeorando, se lamentaba, cada vez más. Señala que los poetas “forjaban comedias ensartando versos como quien ensarta longanizas”². Para terminar añadía un juicio con respecto a la actitud de cada teatro: en los Caños observaba cierta manía por representar las comedias extranjeras traducidas, con exclusión de las nacionales. A los actores les critica el hecho de su general falta de respeto al público, introduciendo en la misma representación chanzas, risotadas y

¹ “Juicio que hace el Fiscal sobre el Estado presente de la Literatura Española”, *Regañón General*, 1 de junio de 1803, pp. 6-7.

² “Juicio que hace el Asesor segundo sobre el estado de nuestros teatros”, *Regañón General*, 18 de junio de 1803, p. 48.

juguetes muy impropios del decoro que se debe tener en escena. Está persuadido, dice, de que la mayoría de los concurrentes no asisten más que por disfrutar el agrado de su brillante área, como a él le ha sucedido, y que salen de allí sin haber escuchado ni una sola palabra del drama que representaban. Del coliseo de la Cruz expresa que en él se nota más compostura y respeto en las representaciones, y que casi todas las comedias ejecutadas son de los poetas antiguos de los siglos XVI y XVII.

Es cierto que el teatro de principios del Diecinueve se había depurado un poco tanto en sus formas externas, con la desaparición de los tiempos de los chorizos y los polacos, como en la cada vez menor puesta en escena de comedias heroicas y del vistoso teatro de las evoluciones militares en escena, con sus asaltos a fortalezas y ciudades. Aún así, las críticas nunca faltaron:

“Es cierto que lo bueno y arreglado es común y muy antiguo, con que la novedad y la moda deben consistir ahora en lo malo y extravagante. La sencillez causa hastío; pero el gran aparato de máquinas y decoraciones no puede menos de divertir. Habiéndose adelantado mucho las artes mecánicas y químicas, es más fácil entretener al pueblo con la imitación de un incendio, de un temporal, de un naufragio, de un volcán, y con las vistas de una mina, o con un panorama o un quadro movable, que con una escena bien urdida, versificada y representada. [...] En el día es muy fácil hallar un buen maquinista, polvorista, pintor de perspectivas, bailarín o saltimbanco, y muy difícil dar con un buen poeta”.

Con gran ironía dice que aconsejaría al empresario y que éste se lo agradecerá:

*“Nombre por autor de su compañía al tramoyista, sean sus actores volatineros o saltarines, cantores, bailarines y espadachines, y los versos, como cosa que poco importa, que los haga a real la vara el primer coplista con quien tropiece”.*³

³ Reseña de *Las minas de Polonia*, *La Minerva*, 26 de noviembre de 1805, pp. 153-155.

Tomás García Suelto escribía en 1805 unas reflexiones sobre el estado del teatro en las que expresaba que, si lo comparáramos con épocas anteriores, se conocerían algunos grados de adelantamiento, a pesar de que el público asiste todavía con placer a las representaciones de magia y a otros espectáculos extravagantes. Explica que para los deseos de la reforma, que se hace con mucha lentitud y graduación, faltaban ingenios, por lo que su lugar lo ocuparon traductores que, sin conocimiento de lengua trasladaron dramas extranjeros, por lo que se olvidó casi enteramente a los poetas antiguos. La composición de dramas decayó hasta un extremo vergonzoso, y así se mantuvo hasta que se agotó el caudal del teatro francés, momento en el que se volvió a la representación de los dramas antiguos, ahora aplaudidos con un nuevo interés. En la Cruz se representan comedias antiguas, de figurón y farsas maravillosas. Sin embargo señala que, en tan grande falta de buenas composiciones, la multitud misma acertaba a conocer entre lo malo lo mejor y así, prefería antes a Lope o a Tirso, que los monstruos de algunas comedias modernas. Constata que igual éxito han obtenido los espectáculos por la sola habilidad y destreza del tramoyista, y que los aplausos sólo eran excitados por los objetos, la decoración, las transformaciones o el talento del actor. En los Caños, continúa, se han repetido las funciones aplaudidas anteriormente, con particularidad las tragedias, por lo que desmiente la opinión errónea de que los españoles no gustan generalmente del drama trágico, e incluso hace referencia a cierta disposición particular en los actores para este género. Afirma que los poetas deformes sólo atraen a la multitud y ésta aplaude por su espectáculo, pero *“la indiferencia y aun repugnancia con que se escuchaba al autor, basta para convencer al mas incauto del gusto y del juicio de los espectadores.”* Afirma que el buen gusto se ha ido extendiendo y difundiendo en estos años y que lo único que falta para una completa reforma son únicamente ingenios buenos y laboriosos: *“a ellos toca desterrar de nuestra escena los monstruos dramáticos reemplazándolos con obras regulares”*.⁴

En octubre de 1806, en la sección “Revista de los Teatros” de *La Minerva*, obtenemos estos datos:

⁴ T. G. S., “Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro”, *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1805, pp. 112-118.

*“Advertimos bastante mejoría en lo material de las decoraciones, adornos y trajes, más rico todo, de mejor gusto y de más propiedad. También hay mejoría en la representación y más estudio, más naturalidad, más interés, más pasión, más compostura y decoro; pero en lo principal, que es la composición de dramas, se nota la misma decadencia que antes, o tal vez más: pocas veces hablan las musas la lengua del país, pues por lo regular se expresan en un guirigay compuesto de todas lenguas menos de la nuestra. Los dramas, o son los antiguos monstruosos e incorrectos, o los modernos más arreglados; pero también más fríos, insulsos y chabacanos: en unos y otros la moral, por lo común, es mala, corrompiendo con esto las costumbres, el gusto y hasta la lengua del público; resultando que en lugar de ser el teatro la escuela de la moral, como algunos pretenden que sea, y de la urbanidad, decoro, gusto y buen lenguaje, como suele ser cuando está bien ordenado, es todo lo contrario. Contentémonos pues con asistir al teatro a pasar un rato, o a reír, o a recrearnos con una música a veces buena, con la visualidad de las decoraciones y trajes, lisonjeando materialmente los sentidos; pero para ello haremos bien si dexamos a la puerta la razón, el juicio y el buen gusto”.*⁵

Veremos ahora con más detalle cuáles fueron los géneros más representados en estos primeros años del siglo y, a continuación, un pequeño comentario a la cartelera teatral de 1800 a 1808.

10.1.1. Teatro popular

10.1.1.1. Teatro del Siglo de Oro y refundiciones

Explica Andioc en su famoso estudio sobre la dramaturgia española del siglo XVIII que, por razones ideológicas, ha prevalecido la idea de que el público del XVIII permaneció fiel a los dramas del Siglo de Oro, en especial a los de Calderón, pero afirma que en estas afirmaciones hay mucha falta de rigor y objetividad, y ha llegado a diferentes conclusiones, más científicas y certeras, debido a que están basadas en el testimonio incuestionable que es el porcentaje de comedias áureas representadas en cada temporada y el de los días que se mantuvieron en cartel, junto al importe de entradas que produjeron. En su análisis, llega a la

⁵ *La Minerva*, 31 de octubre de 1806, pp. 67-68.

conclusión de que en la primera mitad del siglo y hasta los años setenta Calderón es el comediógrafo a cuyo repertorio se acude con más frecuencia, sin embargo, en 1781 empieza claramente el descenso y su repertorio disminuye a la mitad. Añade que durante el año de la reforma, 1800, a pesar de la prohibición de muchas de sus obras, el porcentaje de éstas no varía y, sin embargo, en los años que siguen al fracaso de la reforma de Santos y mientras dirigen los teatros los actores, ignoran prácticamente a Calderón. Concluye: “*Y así hasta la Guerra de la Independencia*”.⁶

Cuando hay comedia del Siglo de Oro, señala el hispanista, las localidades populares tienen poca gente, mientras que se ingresa más en las lunetas y los aposentos primeros, debido a que es comprensible que estos dramas no interesasen a quienes iban al teatro como a una mera diversión y que, en cambio, sí pudiese atraer a una minoría culta para la que el teatro era una rama de la literatura. Andioc cree que este caso es absolutamente normal si tenemos en cuenta que los repertorios de los teatros se estaban nutriendo con obras nuevas, sentimentales en su mayoría, neoclásicas las menos. Apunta que, además de estos datos, también es revelador el hecho de que como mucho durasen dos días seguidos en cartel y que el producto de las mismas oscilara entre cien y quinientos reales diarios; y trae a colación, a su favor, la frase del Corregidor de Madrid y Juez protector de Teatros Juan de Morales y Guzmán en 1793 como respuesta al plan de Moratín: “*las comedias antiguas, por muy vistas, lejos de atraer, ahuyentan las gentes del teatro.*” Afirma el investigador francés que, si Calderón y sus contemporáneos no duran mucho en cartel, se debe sencillamente a que la decisión de cambiar de programa coincide exactamente con la desafección del público, puesto que éste se cansa rápidamente de la comedia antigua. Por eso, las obras áureas que todavía se llevan a las tablas suelen ser aquellas que presentan características análogas a las de las comedias de teatro y ocasionan una puesta en escena importante y variada: *El monstruo de los jardines, La hija del aire, Los cabellos de Absalón*, etc.

Del mismo modo, el interesante estudio de Ermanno Caldera titulado “Calderón desfigurado” nos recuerda que lo que llama la atención no es la ausencia o presencia del dramaturgo madrileño, cuyas obras, efectivamente, fueron las que más se llevaron a escena, sino que el repertorio de este autor aparece reducido a un número de piezas que son las que

⁶ R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, p. 25.

más excitan el aplauso popular, es decir, las comedias de enredo, las más divertidas y alegres como *El astrólogo fingido*, *La dama duende*, *Casa con dos puertas* y que, en cambio, los grandes dramas, las obras filosóficas o comprometidas como *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra*, etc, aparecen más raramente, por lo que se puede concluir diciendo que se ha olvidado por completo el caudal más rico del dramaturgo.

Algunas de las comedias del siglo dorado que más éxito obtuvieron de 1800 a 1808 no se repusieron durante la Guerra de la Independencia, como *El garrote más bien dado*, de Calderón, *La dama melindrosa*, de Lope en refundición de Trigueros, *Si no vieran las mujeres*, *Los tallos de Meneses*, de Tirso, *El que fuese bobo, no camine*, etc.

Francisco Aguilar Piñal, después de afirmar que el comentario de Luzán sobre los defectos de las comedias españolas en su *Poética* fue el causante de la modernización dramática por los caminos de la traducción y la refundición⁷, añade, con razón, que esta última obedece a motivos políticos o estéticos, y nunca a un capricho personal. La propuesta del preceptista aragonés era estética, pero también ética y moral, e implicaba en el tema a los políticos, que eran los que debían velar por el bien público. Se valoraba de forma positiva el texto dramático pero al mismo tiempo se admitía la posibilidad de mejora y casi siempre con un propósito de superación literaria, religiosa o política. En este tiempo en el que no existían ni los derechos de autor ni la propiedad intelectual, tenían además la conciencia de estar prestando un buen servicio a la comunidad y a la literatura. Las líneas generales de las refundiciones en el XVIII y en el XIX fueron coincidentes en presupuestos y en resultados; en ambos siglos persiguieron unos fines estéticos determinados: dotar de regularidad a las *desarregladas* obras del Siglo de Oro⁸, y unos objetivos político-morales que aliviase el texto original de palabras o comportamientos inaceptables para los usos morales vigentes. La idea de refundir obras no es original del XIX; Moreto y Calderón ya lo habían hecho con obras de sus predecesores. Montiano, en el siglo XVIII, abrió el

⁷ La obra de Luzán fue “*el pistoletazo de salida para la interminable polémica sobre las excelencias del teatro español, pero también para la modernización dramática, que se orientó por dos caminos casi vírgenes: la traducción y la refundición.*” (F. Aguilar Piñal, “Las refundiciones en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), p. 33).

⁸ Se trataba, básicamente, de arreglar los dramas a las llamadas reglas del arte establecidas por los neoclásicos: respetar las unidades, reducir el número de actos y los cambios frecuentes de escena, suprimir episodios, personajes y parlamentos que no fuesen funcionales, y sustituir los párrafos culteranos o los argumentos demasiado sofisticados por expresiones más sencillas.

camino a la refundición afirmando que existían muchas piezas que, bajo la apariencia de tragicomedias, con leve corrección podrían colocarse en la clase de regulares tragedias. Era la invitación más autorizada a retomar esta vieja costumbre pero con una finalidad bien distinta. Escribe Rinaldo Frolidi que los más sagaces comenzaron a preocuparse por una renovación concreta del teatro en vez de darse a discusiones, y así se multiplicaron las refundiciones y las experimentaciones con textos de Alfieri o autores ingleses, “*vías más modernas que habrían de conducir a hacer confluir la tragedia neoclásica en el drama romántico*”.⁹

La disertación que Blas de Nasarre realiza en el prólogo que antepuso a su edición de las *Comedias* de Cervantes supone un ofrecimiento a recuperar aquel repertorio ajustado a las reglas y adecuado para la difusión de las medidas ilustradas:

“Tenemos ciertamente muchas piezas de teatro escritas con todo el arte, con caracteres naturales y propios, con buena moral, con maraña y enredo verosímil, con las unidades tan apetecidas y decantadas, con dicción hermosa y correspondiente, y que agradan, divierten e instruyen al vulgo y a los cortesanos”.¹⁰

El 12 de abril de 1763 comentaba Nipho en la sección “Noticias de Moda” de su *Diario Estrangero* que convendría cercenar en Calderón algunos ardores poéticos y otros esfuerzos de imaginación mal sostenidos y perjudiciales en los efectos y que, quitándole lo que le sobra y daña, se lograría en sus obras menos asunto para la crítica y más dulce y eficaz la pública enseñanza. Acababa afirmando que había manos discretas que podrían hacer este beneficio a la Patria. En 1788, Miguel de Manuel, bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro y catedrático de Historia Literaria escribió una *Nota sobre el teatro español* y la remitió al Juez Protector de los Teatros, Armona y Murga; en ella alababa el ingenio de nuestros autores cómicos y lamentaba su falta de juicio, al tiempo que opinaba que “*todo lo que tiene que hacer nuestro siglo en el teatro español, si no quiere criar nada de nuevo, es hacer juicioso el ingenio de nuestros poetas dramáticos, cuyas obras se exponen cada día al público*”¹¹. También Nicolás Fernández de Moratín en el primero de

⁹ R. Frolidi, “La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII”, p. 147.

¹⁰ B. de Nasarre, “Disertación o Prólogo sobre las comedias de España”, 1749, s.p.

¹¹ Apéndice quinto de J. A. Armona y Murga, *Memorias Cronológicas*, p. 286.

sus *Desengaños* aprobaba las obras refundidas, más aún, las aconsejaba. Dentro del programa ilustrado de reforma teatral, Bernardo de Iriarte elaboró en agosto de 1767 un informe a petición del conde de Aranda en el que recogía obras del barroco español que podrían refundirse fácilmente. Analizaba las diferentes opiniones en torno a las comedias áureas y se situaba en el centro de la controversia defendiendo que, a pesar de frecuentes errores de estilo y estructura, predominaba en ellas dulzura, invención e ingenio. Las que elige para ser refundidas son en su mayoría de carácter y de capa y espada, no escoge ninguna heroica, mitológica o de santos¹². García de Arrieta añadía un suplemento sobre la tragedia española a su traducción de Batteux, en el que expresaba que de nuestros antiguos dramáticos hay un gran número de piezas cómicas y aun trágicas bastante arregladas, llenas de bellezas de todos géneros y de excelente trama y situaciones, cuyos defectos eran fáciles de corregir por una mano hábil. Como prueba de esta afirmación citaba la tragedia de Lope de Vega, *La Estrella de Sevilla*, refundida por Cándido María Trigueros con el título de *Sancho Ortiz de las Roelas*¹³. También Pedro Estala, en vista de las dificultades que observa para reformar el teatro español de su época, prostituido por “*una turba de copleros famélicos*” plantea en su discurso sobre la comedia la refundición de las buenas obras barrocas, capaces de divertir con instrucción al pueblo:

“Bastaba escoger entre la inmensidad de dramas que tenemos, una gran porción que son susceptibles de enmienda por manos hábiles. Sería necesario en unas hacer uniforme el estilo, en otras caracterizar mejor a las personas, o dar igualdad y constancia a los caracteres, en casi todas suplir la falta de las unidades y del verosímil, operaciones todas mucho más fáciles que inventar y disponer una fábula”.¹⁴

¹² Para más información, véase el artículo ya mencionado de E. Palacios Fernández, “El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)”.

¹³ Atribuida a Lope, hoy se sabe que pertenece a Andrés de Claramonte. (J. Vellón Lahoz, “Trigueros y Lope”, p. 277). En 1852 fue de nuevo refundida por Hartzbusch. Sobre su refundición, véase el artículo de R. Andioc, “De *La estrella de Sevilla* a *Sancho Ortiz de las Roelas* (Notas a dos refundiciones o arreglos)”.

¹⁴ P. Estala, “Estudio preliminar” [sobre la comedia], p. 39. Antes de 1800 fueron escasas las representaciones de obras refundidas, aunque la mayoría de ellas ya se habían escrito, pero con el comentario elogioso de Arrieta se cambió de actitud en la crítica. El reconocimiento oficial de las refundiciones se consiguió con la ordenanza para la Dirección y Reforma de Teatros de 1807.

No todas las opiniones, claro está, fueron positivas. Sánchez Barbero se muestra nítidamente favorable a la creación de nuevos motivos por parte del poeta y critica duramente a los que sujetándose a “*pensamientos ajenos, manifiestan harto bien la esterilidad de su imaginación.*” Reprende a los refundidores, “*nueva secta de entes que tienen por oficio remendar o estropear escritos poéticos; alterar, suprimir, añadir a su placer, atentando abiertamente a una propiedad ajena sin más ley que su capricho.*” Se pregunta acerca de ellos: “*¿por qué, si no pueden inventar, se abstienen de descomponer lo inventado?*”, y encuentra la respuesta en el prólogo de las *Sátiras* de Persio:

*“Semejantes poetas a medias, que ni bien son traductores, ni menos originales, ni yo sé qué nombre darles, aspiran a figurar y a ser tenidos en algo, haciendo presa en el infeliz que encuentran, y matándole con la lectura de sus vaciedades; haciendo de los cafés su templo, de los mostradores su trípode y de los ignorantes sus admiradores. Se atribuyen el buen éxito de la obra y cargan al autor la reprobación que ellos se granjearon.”*¹⁵

Alcalá Galiano definía a los refundidores como una clase de escritores dramáticos que con propiedad no podían llamarse autores originales ni traductores, una especie de intermediarios o revendedores que compartían el dominio de la escena española. Su trabajo, decía, consistía en reducir los dramas antiguos al patrón del código de Aristóteles o Boileau, torturándolos para acomodarlos a las unidades de tiempo y lugar, eliminando a todos los personajes considerados inútiles y expurgando todos aquellos pasajes en donde el gusto de una época pasada entraba en flagrante oposición con la del tiempo presente. El resultado de estos esfuerzos, en su opinión, fueron las más absurdas composiciones, aunque algunas de ellas gozaron en su tiempo de gran aprobación por parte del público.¹⁶

El 13 de marzo de 1829 publicó el escritor Mesonero Romanos en el *Correo Literario y Mercantil* un artículo, casi centrado exclusivamente en Dionisio Solís, en el que definía las cualidades que debía tener el refundidor. Escribía que en las refundiciones se valoraba un lenguaje directo, denotativo, sin metáforas, ya que no era un fin en sí misma

¹⁵ F. Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética*, pp. 163 y 133-134.

¹⁶ A. Alcalá Galiano, *Literatura española. Siglo XIX. De Moratín a Rivas*, p. 113.

sino un medio para hacer llegar la moralidad pretendida. Años después, Menéndez Pelayo explica el florecimiento de estos arreglos en el hecho de que el público no aceptaba ni las tragedias ni las comedias neoclásicas, de manera que los escritores clasicistas se dieron a arreglar las menos estropeadas del acervo de los siglos XVI y XVII, en un intento de educar el gusto de los espectadores. Así se inició lo que él llama “*transacción entre las dos escuelas*”, cuyo inventor había sido Tomás de Sebastián y Latre con sus mejoras de Rojas Zorrilla y Moreto.¹⁷

La refundición ha recibido mucha atención por parte de la crítica actual desde el estudio pionero del hispanista Ermanno Caldera, seguido de Joaquín Álvarez Barrientos, Javier Vellón Lahoz y Charles Ganelin, entre otros. Este último la define así:

“A reworking becomes the by-product of a collusion between authors regardless of the time and geography that separate them. The horizons of later writers open to the past through allusion so they may be able to collude with another creative mind to enable bridge-building between the material prima and the copy”.¹⁸

Por su parte, Coughlin afirma que los refundidores tenían un común acuerdo a favor de cierta cohesión estructural, poniendo el énfasis en la unidad de acción antes que en la estricta observancia de las unidades de tiempo y lugar. Se afanaban por entretener al público con un teatro interesante¹⁹, concluye. Álvarez Barrientos explica por qué se llamó refundición en estos años al hecho de rehacer una comedia adaptándola al momento presente, siendo como era una práctica habitual desde el Siglo de Oro. La clave está en que estos autores alteraban el texto pero se mantenían en una misma cosmovisión dentro del Antiguo Régimen. En la primera mitad del XVIII, refundidores como Zamora o Cañizares conservaban la ideología barroca sufriendo un énfasis el aspecto espectacular de la puesta

¹⁷ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, pp. 1291-1292. El plan de las refundiciones lo comenzó Sebastián y Latre, con *Progne y Filomena*, de Rojas Zorrilla, y *El parecido*, de Moreto, publicadas en su *Ensayo sobre el Teatro español*.

¹⁸ Charles Ganelin, “Reworking the *comedia*: A Prolegomenon to a Study of the *refundición*”, *Hispania*, 74 (1991), p. 241. Véase también su trabajo *Rewriting Theatre: The Comedia and the Nineteenth-Century Refundición*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1994.

¹⁹ Edward V. Coughlin, “Neoclassical refundiciones of Golden Age comedias (1772-1831)”, Tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1965, p. 53.

en escena. Sin embargo, los escritores clasicistas pretendían salvar la tradición del teatro español regularizando sus formas, corrigiendo sus defectos y restaurando la moralidad pública. Por eso, sólo en la bisagra de los siglos XVIII y XIX, afirma el investigador, se puede hablar estrictamente de refundiciones, y es en esa época de indefinición estética cuando se aplica dicho nombre a estas desfiguraciones. Las define como “*aquellas en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula y pone suyos incidentes y escenas de invención propia*”.²⁰

Vellón Lahoz estudia este proceso como una práctica ideológica, es decir, analiza qué conlleva el hecho de refundir una obra ya existente en un contexto social y cultural extraño a las motivaciones que impulsaron al modelo. Llega a la conclusión de que el texto literario, resguardado por la tradición y por su acepción como clásico cultural, es adoptado como uno de los bienes con los que cuenta la comunidad, y por ello es susceptible de contribuir a la propagación de su ideario. Por tanto, dice, su manipulación es “*empresa digna de la Ilustración y el patriotismo*”²¹. Ha estudiado en profundidad la fórmula de la refundición que llevó a cabo Cándido María Trigueros²². Expone que este dramaturgo supo captar el comportamiento sustancial de una nación y adherirse al dominio universal de las reglas emanadas por la razón. Añade que su labor teórica y práctica fue “*un antecedente de las tendencias próximas al Romanticismo, cuya figura más sobresaliente es Alberto Lista, para las que el teatro aureosecular se convierte en un referente cultural de primer orden*”²³. Califica la refundición como una necesidad estética que conecta con el auditorio dejando entrever la calidad poética del modelo clásico y, además, una exigencia moral y política encaminada a preservar el ordenamiento racional instigado por el poder ilustrado. Por eso fue criticada la versión de *La estrella de Sevilla* de Lope realizada por Trigueros

²⁰ J. Álvarez Barrientos, “Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX”, en *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, p. 29. Véase también su trabajo “Traducciones, adaptaciones y refundiciones”, en V. García de la Concha (dir.) y G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 267-275.

²¹ J. Vellón Lahoz, “El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de José Fernández Guerra”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5. *Clásicos después de los clásicos* (1990), p. 109.

²² Para más información sobre las refundiciones de Trigueros, véanse los estudios de F. Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros y El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*.

²³ J. Vellón Lahoz, “Lope de Vega y Trigueros: poética y nacionalismo en la dramaturgia española dieciochesca”, *Dieciocho*, 19. 2 (Fall. 1996), p. 282. Consúltese también, del mismo autor, “De Trigueros a Solís: el lenguaje dramático de las refundiciones”, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1994. Trata de la refundición en su marco histórico y teórico: el texto dramático, el concepto histórico de la refundición a través de la crítica, la recepción del teatro clásico y el criterio de los refundidores. Además ofrece un catálogo de obras y autores, y un apartado dedicado a la poética de las refundiciones: la teoría y la práctica teatral.

bajo el título de *Sancho Ortiz de las Roelas*: por haber dejado difusa la figura de un monarca que actúa irracionalmente sin someterse al dictado de la ley. Quedaba así reafirmada la defensa del absolutismo regio por encima del bien y del mal por el más importante refundidor de la época.

Trigueros quiso modernizar una comedia heroica cuyo tema no carecía de actualidad en la época: el del vasallo capaz de sacrificarlo todo por lealtad a la persona del rey. Por eso, quien da título ahora a la refundición ya no es la protagonista, sino Sancho Ortiz, el héroe. Además, suprimió muchos lances para atenuar en la medida de lo posible la “maldad” del monarca. Por otra parte, no todos vieron en Sancho Ortiz al súbdito modelo conforme a la óptica más o menos oficial. Cienfuegos le calificaba de “asesino” en *El Mercurio*, y Alberto Lista lamentaba “*las expresiones fastidiosas e inmorales del lenguaje servil [entiéndase: proabsolutista]*”²⁴. Trigueros además suprimió todo el lenguaje lírico y amoroso para que no fuera perjudicial a la hora de asimilar la enseñanza moral de la obra. Señala Andioc que muchas de las innovaciones del dramaturgo ilustrado condujeron a actualizar la obra estéticamente para insertarla en la corriente del drama patético. Menéndez Pelayo afirmaba, de hecho, que con esta obra se ganó la primera batalla romántica treinta años antes del Romanticismo²⁵. Fue estrenada el 22 de enero de 1800 en la Cruz teniendo como protagonistas a los mejores actores del momento: Isidoro Máiquez, Rita Luna y Manuel García Parra. Otra de sus famosas refundiciones fue la de *La Buscona o el anzuelo de Fenisa*, comedia de Lope de Vega reformada en 1799. Se estrenó el 26 de junio de 1803 y la crítica del *Diario de Madrid* no fue muy positiva, debido a su “*argumento indecentísimo e inverosímil.*”

También se ha encargado Vellón Lahoz de estudiar el trabajo del dramaturgo y apuntador Dionisio Solís en su prolífica labor de refundidor²⁶. Solís fue el maestro

²⁴ R. Andioc, “De *La estrella de Sevilla* a *Sancho Ortiz de las Roelas* (Notas a dos refundiciones o arreglos)”, *Criticón*, 72 (1988), p. 149. Sobre esta refundición véase también el trabajo de M. Di Pinto, “Traduzione e ‘refundición’”, en P. Garelli e G. Marchetti (eds.), *Un hombre de bien*, I, pp. 375-386.

²⁵ Juana de José Prades opina que las refundiciones cumplieron con la importante función de mantener el contacto entre el público dieciochesco y decimonónico y el teatro clásico. Favoreció el gradual desarrollo del teatro español hacia el advenimiento y la hispanización del Romanticismo. (J. de José Prades, “El teatro de Lope de Vega en los años románticos”, *Revista de Literatura*, 18 (1960), pp. 235-248). La misma opinión la comparten Caldera y Calderone, para los que las refundiciones se convirtieron en uno de los más interesantes eslabones de la cadena que lleva desde el Clasicismo al Romanticismo. (E. Caldera y A. Calderone, “El teatro en el siglo XIX (1808-1844)”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España II*, p. 399).

²⁶ J. Vellón Lahoz, “Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: el actor en la evolución en la dramaturgia en el siglo XIX”. Véase también la técnica de la refundición en una obra concreta de Solís en el artículo de Rafael

reconocido de la refundición en los primeros treinta años del siglo y sus trabajos conservaban y estimulaban el interés por el teatro del Siglo de Oro. El gran actor Isidoro Máiquez, amigo íntimo del apuntador, destacó en los principales papeles de las refundiciones de las más importantes comedias del Siglo de Oro, adaptadas para él y en colaboración directa con él, por Solís: *El alcalde de Zalamea*, *El mejor alcalde el rey*²⁷, *Del rey abajo, ninguno*, etc. En ellas, aplica las unidades dramáticas, recorta los largos parlamentos cuando son considerados un simple tributo a la arbitrariedad retórica, enfatiza el aspecto lacrimógeno de situaciones y monólogos, regulariza la estructura de la trama y distribuye lógicamente las secuencias para fomentar el interés y la incertidumbre en el espectador. David T. Gies llega a afirmar que la historia del teatro español en los siglos XVIII y XIX tendría que modificarse radicalmente si no hubiese existido Dionisio Solís²⁸. Hoy en día, es cierto, yace en el olvido este dramaturgo activo e importante en su época; pero asegura el hispanista que su contribución al desarrollo del arte dramático de su época fue fundamental, de hecho, los periódicos están llenos de elogios que demuestran su reputación entre sus contemporáneos. Apunta Gies que las refundiciones de Solís reanimaron el interés en el drama del Siglo de Oro, cuya popularidad iba decayendo al entrar el siglo XIX.

10.1.1.2. Teatro espectacular

Las comedias de santos habían sido prohibidas, sin éxito, por Fernando VI. Se subdividen en comedias de santos, comedias piadosas, dramas bíblicos y autos sacramentales, siendo la diversidad del argumento lo que marca la diferencia. Explica Emilio Palacios, estudiosos de dichas piezas, que, después de la prohibición de 1765, sólo será posible encontrar en los teatros públicos algunos ejemplos de drama bíblico,

Lozano Miralles, "Autor, actor, refundidor: *El pastelero de Madrigal* de Cañizares a Solís. Técnica de una refundición 'teatral'", en P. Garelli y G. Marchetti (eds.), *Un hombre de bien*, II, pp. 101-122.

²⁷ Trigueros también comenzó a refundir esta comedia, pero no llegó a concluirla.

²⁸ D. T. Gies, "Dionisio Solís, entre dos / tres siglos", en AA. VV., *Actas del Congreso "Entre Siglos"*, II, p. 163. Para mayor información de este autor se debe consultar: *Catálogo Cronológico* de Hartzenbuch, autor de su primera biografía; Sterling A. Stoudemire, "Dionisio Solís's "refundiciones" of Plays (1800-1834)", *Hispanic Review*, 8 (1940), pp. 305-310; la tesis inédita de Hal Ballew, *The Life and Works of Dionisio Solís*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina, 1957; D. T. Gies, "Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)", *Hispanic Review*, 68 (1991), pp. 197-210, y Juan Carlos de Miguel y Canuto, "Dionisio Solís, aventador de comedias lopianas: notas para una poética", en *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 115-130.

asimilados a comedias históricas o camuflados en óperas y tragedias, y destaca el éxito de la obra de Martínez Díaz, *El Más feliz cautiverio o los sueños de Josef* que volvió a reestrenarse en la década que cerró el siglo, compitiendo con las comedias sentimentales que tanto atraían al público, y que también se puso en escena en los primeros años del siglo e incluso durante la Guerra de la Independencia.

Las comedias de magia, junto con una nueva derogación de las de santos, fueron prohibidas el 17 de marzo de 1788 por el Corregidor Armona y Murga. Miguel de Manuel, censor y bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro, las juzga así en una carta:

“El enemigo común es el único que pudo haber introducido estos dramas, porque son la base, el cimiento y el fomento de la superstición. Yo no sé cómo nuestros celosos oradores sagrados no han dicho algo de estas representaciones, pues aún son de peor consecuencia que las amatorias y lo probaré siempre que se quiera”.²⁹

Durante los ocho primeros años del siglo XIX, las comedias de magia se siguieron representando con verdadera fruición; sobre todo fueron organizadas por los empresarios en las fechas señaladas de Navidad o antes de la Cuaresma, es decir, las épocas más favorables del año, y es que no podemos dudar de que al público lo que le entusiasmaba y buscaba en las representaciones escénicas era el montaje teatral, el colorido, la vistosidad y las brillantes decoraciones, con lo que su única pretensión era pasar unas horas divertidas y evadirse de la realidad cotidiana y vulgar. La prueba de esto es que los empresarios anunciaban en la prensa estos elementos como incentivos para conseguir la asistencia de este público masivo. El *Memorial Literario* recoge que las obras que más tiempo estuvieron en cartel y más dinero recaudaron en los prolegómenos de la guerra fueron la de Salvo y Vela, *Pedro Bayalarde*, en febrero de 1808 y *Marta la Romarantina*, de Cañizares, en el mes de marzo. Son interesantísimos los cálculos que publicaba el periódico de *La Minerva o El Redactor General* sobre la recaudación anual de los coliseos. Hacía un estudio global del estado que manifestaba la economía de los mismos, revisaba cada mes cuál era el

²⁹ “Dos cartas y una curiosa nota de Don Miguel de Manuel dirigidas a Don José Antonio de Armona”, en el Apéndice quinto de *Memorias Cronológicas*, p. 283.

recaudo global de cada teatro y el número de obras en ellos representadas: qué obra duró más en cartel, qué caudal obtuvo, qué función había sido la más productiva y qué teatro era el que había obtenido más ganancias. Reproducimos, para que sirva de ejemplo y orientación, el estado que manifestaron los teatros de la corte en el año cómico justamente anterior al de la Guerra de la Independencia, desde la Pascua de Resurrección de 1807 hasta marzo de 1808³⁰:

COLISEO DE LA CRUZ

Meses	Funciones	Producto mensual	Funciones de mayor duración
Abril	10	122.630	<i>El viejo y la niña</i>
Mayo	8	66.490	<i>Dar la vida por su dama</i>
Junio	7	52.558	<i>Un montañés sabe bien donde le aprieta...</i>
Agosto	15	141.597	<i>El desertor francés, baile</i>
Septiembre	9	79.818	<i>El tío y la tía</i>
Octubre	10	98.482	<i>La casualidad contra el cuidado</i>
Noviembre	9	145.268	<i>El juez sordo y testigo ciego</i>
Diciembre	9	82.453	<i>La Egilona, viuda del rey Don Rodrigo</i>
Enero	4	192.084	<i>Pedro Bayalarde</i>
Febrero	8	134.086	<i>El divorcio por amor</i>

COLISEO DEL PRÍNCIPE

Abril	8	176.210	<i>Los templarios</i>
Mayo	6	160.598	<i>Los templarios</i>
Junio	16	122.113	<i>El hijo de Agamenón</i>
Julio	12	112.113	<i>El error de un buen padre</i>
Septiembre	9	73.075	<i>La casa en venta</i>
Octubre	10	122.688	<i>Las esclavas amazonas</i>
Noviembre	8	173.373	<i>La Celina o el mudo de Arpenas</i>
Diciembre	6	127.363	<i>El príncipe perseguido</i>

³⁰ *La Minerva o El Redactor General*, 13 de febrero de 1808, pp. 294-296.

Enero	8	152.883	<i>Catalina II, Emperatriz de las Rusias</i>
Febrero	4	200.026	<i>Marta la Romarantina</i>

COLISEO DE LOS CAÑOS

Octubre	4	26.710	<i>La Moscovita sensible</i>
Noviembre	17	90.149	<i>Cecilia y Dorsán</i>
Diciembre	11	111.783	<i>El triunfo de Judit y muerte de Olofernes</i>
Enero	13	114.838	<i>La doble fiesta o los amores de Bastián y Loreta</i>
Febrero	13	116.982	<i>El hombre de bien y el baile La hija mal guardada</i>

Con la comedia heroica se continuaba un género pródigamente cultivado en el siglo anterior³¹. Tomaba de él los elementos del amor, la muerte, la guerra y el honor, y a esto se le añadían las innovaciones en el campo de la espectacularidad, llevando a escena desfiles de ejércitos enteros, luchas sangrientas y aparatosas, derrumbamiento de edificios y música triunfal, desembocando así en el subgénero de las comedias militares, que ponía en escena famosas batallas o sitios. Aunque muchas de estas comedias, a las que se calificaba “de teatro” por sus abundantes tramoyas y decoraciones, tomaban como protagonistas a los antiguos héroes hispanos, como *La afrenta del Cid vengada* y *La toma de Sepúlveda por el conde Fernán González*, de Laviano, *Cristóbal Colón*, de Comella, *Carlos V sobre Túnez* y *Las cuentas del Gran Capitán*, de Cañizares, etc., se estaba poniendo de moda el sustituirlos por reyes o reinas extranjeros, reales o ficticios, que reunían en su personalidad los valores de la Ilustración, es decir, eran déspotas benévolos y solidarios con los problemas de la humanidad. El censor Santos Díez, al igual que la mayoría de los ilustrados, criticó estas variantes de las comedias historiales en sus *Instituciones Poéticas*:

³¹ Para conocer en profundidad el análisis de la composición de comedias heroicas en dos de los más afamados autores, véanse los trabajos de Rosalía Fernández Cabezón, *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña, 1990, y *La comedia heroica de Luciano Comella ¿Trasmisora de la ideología ilustrada?*, en J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje al profesor Francisco Aguilar Piñal*, pp. 327-333.

*“Estos ingenios achacosos son los que echaron a la vista del pueblo aquellos delirios o monstruos de los Teatros, v.g. Carlos V sobre Túnez, La toma de Milán, los Carlos XII, los Federicos y toda aquella metralla de comediones que llaman historiales y de Teatro, como si cupiesen en un solo drama muchas acciones históricas entre sí; o todos los dramas no fueran teatro! Ya veo que llaman de Teatro sólo aquellos en que se representan batallas, asaltos y otras varaundas, que mejor que en el Teatro se pudieran representar en la Plaza de los Toros”.*³²

Moratín tampoco se quedó atrás en sus quejas:

*“¿Las guerras, los asaltos, los ejércitos son propias para el teatro? ¿Acaso porque el vulgo guste de tales pantomimas, del estrépito de tambores, pífanos, platillos y gresca, se podrá decir que en tales dramas se guarda la propiedad de la imitación según la naturaleza y reglas del arte? ¿Acaso podrán sufrir estas extravagancias los hombres de juicio que van al teatro para recrear el espíritu y no para contentar la vista con ilusiones fantásticas y ajenas de aquel lugar?”*³³

Luciano Francisco Comella continúa a principios del siglo XIX con sus estrenos y reposiciones, acompañado de Zavala y Zamora, Rodríguez de Arellano, Valladares y otros. En este teatro heroico-militar de la escuela comellesca se concedía mucho interés al aparato escénico, y el dramaturgo, para agradar a su público, se preocupaba de apuntar con todo detalle en las acotaciones la gradación de los efectos escénicos que sumergían al espectador en un ambiente de verdadero exotismo, dado su alejamiento con el transcurrir cotidiano de la vida madrileña. A pesar de que de 1800 a 1802, años de la reforma dramática, la comedia heroico-militar sufrió un descenso en su auge en los coliseos madrileños, no supuso su pérdida de prestigio pues en cuanto se disolvió la Junta reapareció, aunque quizá no con tanta fuerza debido sobre todo al auge de la comedia sentimental y del melodrama.

³² S. Díez González, *Instituciones Poéticas*, p. 121.

³³ *La espigadera*, 10 (1790), p. 239.

10.1.1.3. Comedias y dramas sentimentales

Con la reforma de Santos Díez González se llevó a cabo la publicación de el *Teatro Nuevo Español*, en el que se publicaban obras que vendrían a sustituir a las piezas prohibidas³⁴, pero como no se produjeron las composiciones modelo que se esperaba, hubo que recurrir a publicar lo que más se le asemejaba, concesión por la que vino a entrar en los escenarios madrileños la comedia sentimental, que llegó a ser lo más significativo de estos ocho años precedentes a la Guerra de la Independencia³⁵. Antes de comentarlas tendremos que hablar del fenómeno de la traducción.

Escribía Blanco García que nuestra escena, a principios del siglo XIX, languidecía en poder de “*traductores agabachados e insulsos copleros*”, es más, que el repertorio que se podía ver en los escenarios eran “*las heces que daban a gustar a sus idólatras la Melpómene y la Talía transpirenaicas, los ditirambos de Alfieri, las malas adaptaciones de los dramaturgos alemanes, junto con los desperdicios de nuestro gran teatro nacional*”.³⁶

Los primeros Borbones, en su deseo de modernización de las enseñanzas universitarias, intentaron que las lenguas vivas fuesen desplazando al latín. En este sentido, se encargaron e hicieron traducir textos franceses al castellano. La influencia del idioma vecino continuó durante todo el siglo XIX convirtiéndose en la lengua internacional europea. En las poéticas más doctas, como la de Luzán y sus antecesores, no se trata el

³⁴ A este respecto, escribe Jorge Campos que se ha hablado mucho de la prohibición de los autos sacramentales como muestra del nuevo espíritu pero que nada se ha insistido ni casi hablado de esta auténtica derogación de representarse el repertorio tradicional (617 títulos figuran en la lista de prohibiciones publicadas en los seis tomos del *Teatro Nuevo Español*, por Moratín, corrector de piezas teatrales antiguas), que “*de haberse cumplido, hubiera significado una cesura sin precedentes en la historia de nuestra dramática.*” (J. Campos, *Teatro y sociedad*, p. 79).

³⁵ Abundantísimos son los estudios modernos que se han dedicado a este género. Recordamos ahora los de Ivy L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*; G. Carnero, “Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental”, en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1983; “Comedia seria / comedia sentimental / tragedia doméstica: una definición (A propósito de *Las víctimas del amor*, de Gaspar Zavala y Zamora)”, en *Estudios sobre el teatro español del siglo XIII*, Zaragoza, PUZ, 1997, pp. 91-125; M. J. García Garrosa, “La recepción del teatro sentimental francés en España”, en F. Coloquio “*Imágenes de Francia en las letras hispánicas*”, pp. 200-306; *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*; “La Real Cédula de 1783 y el teatro de la Ilustración”, *Bulletin Hispanique*, XCV (1993), pp. 673-92; “Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España”, en J. M. Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, pp. 427-446; E. Palacios Fernández, “La comedia sentimental: Dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII”; “La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre siglos”*, 2, pp. 217-226; J. Cañas Murillo, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.

³⁶ F. Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, I, p. 36.

tema de la traducción. Sólo lo encontramos en Juan de la Cueva, en su *Ejemplar Poético*, escrito en 1609 pero no conocido hasta 1774, y en el que la había elogiado:

*“Es del modo tercero la divina
traducción, tan difícil cuan gloriosa
al que observa el decoro a su doctrina.
Su ley es inviolable y religiosa,
tratada con lealtad y verdad pura,
que ni puede quitar ni añadir cosa”*.³⁷

En los libros posteriores de preceptiva fue algo común hablar de la traducción, pues es lo que se encontraba de forma predominante en el panorama literario, aunque no siempre fuera aceptada. Así, Sánchez Barbero califica como poeta a aquellos en quienes concurre *“instrucción, genio, juicio exquisito, gusto y oído delicados, viveza de imaginación y fuerza de sentimiento, exactitud en el pensar, fluidez, elegancia y robustez en el decir, gracia y franqueza en el colorido”*, por lo que no son poetas los traductores, ya que no inventan³⁸. Mata y Araujo reproduce lo dicho por Barbero, no obstante, a los traductores sí les concede una oportunidad si son hombres de genio y presentan la pieza con alguna novedad. Sebastián y Latre, por su parte, escribe sobre la suma dificultad de la traducción,

“pues ni basta tener una perfecta posesión de los dos idiomas, ni un entero conocimiento de las diferencias que hay entre la Poesía de las Naciones; y así se ha mirado siempre, mas como efecto de la casualidad que del estudio, la felicidad de trasladar de una lengua a otra qualquiera pensamiento”.³⁹

Desde que en 1768 Aranda promoviese la reforma dramática, las traducciones fueron consideradas como el procedimiento idóneo para dar a conocer las obras y los autores que convenía imitar. Por Real Orden de 1799 las obras traducidas se equiparaban a las originales, y de esta forma pretendían fomentar la traducción como un primer paso hacia

³⁷ J. de la Cueva, *Ejemplar poético*, p. 219.

³⁸ F. Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética*, p. 133.

³⁹ T. Sebastián y Latre, *Ensayo sobre el Teatro español*, s.p.

la reconstrucción del teatro nacional. Tendió a plantearse como una labor de nacionalización y acomodación a las costumbres, mentalidad y circunstancias del propio país con el fin de alcanzar un mayor grado de identificación con el público. Sin embargo, esta medida fracasó ya que la traducción se convirtió en un recurso frecuente de dramaturgos sin formación que satisfacían la demanda del público con el único interés de ganarse el sustento. Por este motivo declamaba Moratín contra ellos:

“¡Qué traducciones! Hechas casi todas sin conocimiento de la materia que en ellas se trata, sin poseer bastantemente ninguno de los dos idiomas, y en donde se ve estropeada hasta el exceso el habla castellana, enervando su robustez, y afeando con aliños que no la pertenecen su gracia y hermosura natural!”⁴⁰

Las obras de teatro traducidas se inscriben, aun así, en la historia teatral española. Sirvieron de entrenamiento de estilo y estructuración de la pieza. Nuestros dramaturgos aprendieron, reflexionaron y compararon con el ejercicio de trasladar al español obras extranjeras. Fue un trabajo útil para su actividad creativa. Pocas veces se ofrecía un calco del modelo, sino más bien, una recreación. Pero esta práctica llegó a tal extremo a principios del siglo XIX que hizo que de la pluma de Mesonero Romanos saliera este comentario: *“La manía de la traducción ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida”*.⁴¹

El investigador Francisco Lafarga es el máximo estudioso de este fenómeno en España. Ha publicado diversos libros, artículos y catálogos en los que estudia la situación de las traducciones en el siglo XVIII y los problemas que suscitó a la crítica. Constata que en los manuales de historia de la literatura española apenas se concede espacio a las traducciones en el estudio del teatro español del XVIII y que se limitan como mucho a reseñar ejemplos sin buscar las causas ni las consecuencias. Apunta como importante el hecho de que esta tarea impulsara la actividad teatral y originara una crítica literaria en los medios de difusión, y señala como uno de los principales motivos de la traducción el de los ingresos que este trabajo reporta. Otro fue el deseo de contribuir a la reforma del mal gusto,

⁴⁰ L. Fernández de Moratín, *La derrota de los pedantes*, p. 102.

⁴¹ R. Mesonero Romanos, “Las traducciones”, en *Escenas Matritenses*, p. 530.

o satisfacer la creciente demanda de obras foráneas. En el prospecto del *Teatro Nuevo Español* se argumentaba que se publicarían traducciones cuando la cantidad o el mérito de las originales fuese insuficiente, y “*escaso debía ser en aquel momento, pues del las 28 obras contenidas en los seis volúmenes, 22 son traducciones del francés*”.⁴²

Añade el hispanista David T. Gies que la censura, la guerra y el exilio menguaron las filas de escritores y dejaron a los empresarios y a las compañías teatrales a merced de dos necesidades rivales: el deseo de los reformistas de ofrecer “obras de verdad” al público de Madrid, y la necesidad del empresario de tener suficientes piezas para representar cada día. Otras de las causas que se han aducido para explicar el fenómeno de la traducción han sido económicas, ideológicas, o estrictamente literarias. Sobre esta última, César Real Ramos dice que “*el papel de las traducciones en el desarrollo del teatro español decimonónico es fundamental en cuanto abastecedoras de un repertorio necesario para la pervivencia con éxito del espectáculo, en cuanto introductoras de temas y formas europeas, y sobre todo, en cuanto ejercicio de formación para nuestros autores*”.⁴³

En uno de sus últimos artículos, “La presencia francesa en el teatro neoclásico”, explica Lafarga que con la llegada del drama burgués al gran público se inició una nueva etapa en las traducciones. No son ya versiones encargadas a y por escritores ilustrados, ni obras de “arte y ensayo” realizadas al amparo de las nuevas normas poéticas, ni imbuidas de un espíritu “ilustrado”, sino que las versiones que aparecen en las décadas de 1780 y 1790 responden a motivos menos elevados y se llevan a cabo con gran libertad en la

⁴² Francisco Lafarga, para valorar o cuantificar la importancia de la traducción, estudia la colección dramática en seis volúmenes, publicado en 1800-1801 con el título *Teatro Nuevo Español*, propuesto por Santos Díez González en su plan de reforma, que preveía la publicación de las piezas nuevas que se fueran representando en los teatros públicos de Madrid con el propósito de “*imprimir y publicar para gloria de sus autores y desagravio de la poesía dramática española*.” El colector fue el propio censor, que advierte desde el principio que también tenían cabida las piezas nuevamente traducidas que se representasen y que sus autores tendrían los mismos derechos que los de obras originales, hasta que el número y el mérito de éstos fuese suficiente para los espectáculos necesarios, en cuyo caso cesaría dicho privilegio para los traductores. Esta colección se presentó como alternativa al teatro tradicional, asociado incluso a la prohibición de éste. Hay 16 comedias, 4 tragedias, 3 dramas, 1 ópera cómica, 1 melodrama y 2 piezas sin especificar. Escribe Lafarga que en el contexto español cualquier obra regular podría considerarse moderna al oponerse al teatro antiguo, tenido por irregular, pero que no se pueden considerar géneros modernos o nuevos. La mayoría corresponden a dramaturgos que consiguieron una fama momentánea, y que fueron muy célebres en su época, pero no se trata en ningún caso de obras modélicas como pretendía la reforma. (F. Lafarga, “Sobre el “Teatro Nuevo Español” (1800-1801): ¿español?”, en Julio César Santoyo (et al), *Fidus Interpres. Actas de las primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, II, pp. 23-33; y “Una colección dramática entre dos siglos”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre siglos”*, 2, pp. 183-194).

⁴³ César Real Ramos, “De los “desarreglos monstruosos” a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), p. 432.

ejecución, desviándose en parte de la poética del género, introduciendo personajes, situaciones y recursos vinculados al teatro tradicional. De todas formas, el concepto de traducción en el siglo XVIII estaba bastante alejado de lo que entendemos en la actualidad. Además, la inexistencia de la propiedad intelectual y de los derechos de autor permitía, junto al libre tratamiento de los textos, la ocultación del nombre del escritor y del título de los originales. Finalmente, añade Lafarga, las condiciones económicas más ventajosas concedidas a las obras originales, así como el descrédito de la propia actividad traductora, propiciaba el disfraz con que algunas traducciones se ofrecían al público.⁴⁴

Era común en la prensa las críticas a estas piezas generalmente por un mismo motivo: el lenguaje. En la *Gaceta de Madrid* del 31 de enero de 1802 se realizaba una comparación culinaria para hablar de las malas traducciones del francés al español:

“Mire Umd., todos saben que los franceses tienen una salsa favorita para sus guisados que llaman salsa blanca; supongamos que la queremos trasladar a España de modo que guste a nuestros paladares; pues señor, ¿qué hacemos? Nos ponemos a discurrir qual puede ser la salsa española más análoga a esa blanca y hacemos el guisado a nuestro modo; y cate umd. que hay el género sublime en guisados y traducciones. Queremos hacer un género perfecto, entonces echamos nuestros picantes y aderezos a la salsa blanca y sale un potaje semejante a la traducción de La muger zelosa entre lo más picante y lo más soso. Y en fin, queremos hacer un género fino, procuramos hacer la misma salsa en Madrid que en París, a diferencia que el agua y los demás agregados son de España; y éstas son las traducciones que se han ido dando en nuestros teatros, y que no han podido resistir los paladares españoles”.⁴⁵

En octubre del mismo año se critica la “castilligalicana” traducción de *Blanca y Moncasín*, además del hecho de no haberse adaptado a las costumbres de España y el haber sacado a escena el garrote y el cadáver de una forma innecesaria y “terrorosa” al espectador. Siguen las críticas en enero de 1803, llamando a esta traducción de Teodoro de

⁴⁴ F. Lafarga, “La presencia francesa en el teatro neoclásico”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1737-1760.

⁴⁵ *Gaceta de Madrid*, 31 de enero de 1802, p. 122.

la Calle “*Blanca descarnada y horriblemente mutilada en castellano*”, y se pregunta con desolación el crítico que se hace llamar “Taranilla”: “¿*Quién podrá ver sin conmoverse el teatro español en una linterna mágica, cuyos cristales mágicos son unos mamarrachos de traductores mercenarios?*” y asegura que no va a dejar de perseguir a esta “*turba de duendes de la literatura*” hasta que no se presenten traducciones como la *Atalía* y la *Zaida* de Llaguno⁴⁶. Otra crítica en la prensa es la que se escribe contra Nicolás Fernández de Robledo, traductor de *Las aventuras de Telémaco* a quien se acusa de haber mezclado y refundido en un batiburrillo las tres traducciones anteriores. En dos largas cartas firmadas por “Pedantomastix” se señalan algunas de las “preciosidades” que ha encontrado en la traducción. En noviembre se critica al traductor de la tragedia *Avelino*, a la que sólo puede comparar, “haciéndole mucho favor”, con *El Manolo*. Señala sus bajezas y defectos y le recomienda que aprenda la lengua castellana.

A principios de enero de 1803 se publicaba una carta escrita por un tal Fermín Prisco Tadaucalia, seguramente seudónimo, que reproducía su conversación con una gran dama, la “Lengua Castellana”, en la que aseguraba que ésta se marcharía del país, a pesar de su hermosura, a causa de esa “*cálifa de literatos adocenados que apenas saben leer*” ya que como su protectora, la ignorancia, es tan atrevida, les ha metido en la cabeza que se pongan a traducir cuanto les venga a la mano y han causado el deshonor de la literatura española. Ella pone unas condiciones para permanecer en nuestro país: que todos los traductores la hayan de tratar hasta conocerla perfectamente; que luego traten a su rival, la lengua francesa, hasta hallarse en igual caso, y mediten primero si son capaces de hacer una traducción. Por último, que todo aquel que se salte estos pasos anteriores y se atreva a publicar algo o a mostrar su erudición en los cafés, se le conozca bajo el nombre de “*animal gali-hispano*”⁴⁷. En septiembre se publicaba otra misiva en contra de los “*refundidores, ensambladores y componijadores*” al tratar de la *Buscona* de Trigueros y de la traducción de *El Cid* de Corneille. Otro que firmaba como “El enemigo de los malos traductores” criticaba sin piedad *La muerte de Abel*⁴⁸ y les daba consejos para que aprendieran la

⁴⁶ *Diario de Madrid*, 1 de enero de 1803, pp. 1-2.

⁴⁷ *Diario de Madrid*, 10 de enero de 1803, pp. 37-38.

⁴⁸ Además de la traducción de Saviñón, también hay un drama de Metastasio, *La morte di Abele*, adaptado por C. M. Trigueros, y una tragedia basada en la de Legouvé con el título de *La muerte de Abel vengada*, acomodada al español por Doña Magdalena Fernández y Figueroa en 1803. (J. A. Ríos, “Catálogo de traducciones de obras francesas”, pp. 224-225). La venta de la segunda versión se anuncia en el *Diario de*

gramática, estudiaran y hablaran bien la lengua extranjera. “El tío Matute” escribía otra crítica a esta traducción hecha por una mujer y decía que “*en materias de literatura no debe perdonarse al bello sexo quando se entromete en cosas que están fuera de sus regulares conocimientos*”.⁴⁹

Hubo una larga discusión entre ciertos censores de la traducción y otros que amonestaban a estos “zánganos de la literatura” y a los que les critican: “*tenga defectos o no, ¿por qué no manifestarles con el loable objeto de instruir y no con el maligno de irritar o deprimir?*”⁵⁰. Incluso se publicó una defensa de la traducción por “El amigo de la razón”, en la que achacaba a estos críticos que sólo desahogaban su bilis pero que no entraban jamás en el fondo de la disputa, y que a los traductores, ya fuesen buenos, medianos o malísimos, les éramos deudores de algún reconocimiento por las fatigas que se tomaban a favor de nuestra utilidad y diversión. Llega a la conclusión de que según lo que estos críticos dicen “*escribir para el teatro y haber perdido el sentido común vienen a ser proposiciones equivalentes*”, y como venía siendo habitual les pide que suspendan sus sátiras y se dediquen a trabajar en buenas tragedias y comedias.⁵¹

El “Asesor segundo”, encargado de hacer un juicio crítico de los teatros en *El Regañón General*, no deja de expresar su parecer acerca de las traducciones, de las que confiesa que nada necesita una reforma mayor por los destrozos que han hecho del idioma: “*¡Oh miserables traductores! El idioma castellano os debe el incomparable beneficio de su corrupción.*” Enumeraba las cuestiones indispensables que debe tener todo buen traductor y de las que carecen la mayoría de los que se han lanzado a ello⁵². Blanco White escribía que los traductores madrileños parecían determinados a convertir la lengua española en un dialecto de la francesa, una especie de “patois” ininteligible para las dos naciones⁵³. *La Minerva o el Revisor General*, publicaba la crítica a *Tratado singular o guerra abierta en una casa*, de la que así decía:

Madrid, el 27 de mayo de 1803 y en la *Gaceta* del día 24 diciendo que este drama presenta el interés más vivo nacido de la sencilla trama de la acción y que puede tenerse como un género nuevo en el teatro. De las dos versiones hicieron una reseña en el *Memorial Literario*: de la de Saviñón en 1803, IV, pp. 61-67, y la de Fernández y Figuro en el mismo número, pp. 89-92.

⁴⁹ *Diario de Madrid*, 9 de noviembre de 1803, p. 1253.

⁵⁰ *Diario de Madrid*, 29 de julio de 1803, p. 850.

⁵¹ *Diario de Madrid*, 16 de julio de 1803, pp. 829-831.

⁵² *El Regañón General*, 22 de junio, p. 51.

⁵³ J. Blanco White, *Cartas de España*, p. 290.

“Me parece que poco falta con esto para que hablemos gascón o francés chapurrado; hablémosle puro de una vez, y echemos a rodar nuestra miserable habla castellana, así como así bien poco es lo que vale en boca de la mayor parte de nuestros traductores”.⁵⁴

La investigadora Charlotte M. Lorenz calcula que entre las obras representadas en los tres coliseos madrileños en el período de 1808 a 1818, sin contar loas y tonadillas, hay cerca de 11.225 piezas traducidas. Según los datos que proporciona en su artículo, las obras traducidas eran un veinticinco por ciento de las representaciones en el período examinado. Añade que frente a una casi inexistente producción nacional contemporánea, a la fuerza tuvieron que influir en la formación del gusto. Realiza una tabla con el nombre de los quince autores extranjeros más representados durante estos años, dando el número de obras traducidas de cada una de ellas, y el número de veces que se puso en escena. La conclusión a la que llega es que Molière fue el autor favorito y tuvo como traductores a dos de los mejores escritores españoles: Moratín y Ramón de la Cruz.⁵⁵

La conclusión que obtenemos después del recuento de comedias de dramas sentimentales traducidas al castellano en los primeros años del XVIII es el predominio de lo germánico introducido por camino francés. Esto explica el apelativo de “teatro nuevo” con que en estos años se designaba a estas comedias. Estas obras del género patético o sentimental significaron un paso más en el afrancesamiento de la vida española, acentuado además por las alianzas políticas internacionales. Veremos que este proceso se incrementará todavía mucho más durante los años de la contienda debido al repertorio dirigido por el gobierno francés en España.

Durante los últimos años del XVIII y primer tercio del XIX el género sentimental fue uno de los más aplaudidos y su elevado número de composiciones se correspondía con el éxito alcanzado en los escenarios. La introducción de este género en nuestro país se debe a Luzán que, tras pasar tres años en la capital francesa y publicar en 1751 sus *Memorias literarias de París*, tradujo una de las obras más representadas en Francia, *Le Préjugé à la mode*, de la Chaussée, con el título *La razón contra la moda*. Con ella pretendía introducir

⁵⁴ *La Minerva o el Revisor General*, 21 de enero de 1806, p. 41.

⁵⁵ Charlotte M. Lorenz, “Translated Plays in Madrid Theatres, 1800-1818”, *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 376-382.

el buen gusto y renovar el ya decadente teatro español, pero la pieza se quedó sólo entre los contertulios de la Academia del Buen Gusto, y pasaron todavía quince años hasta que esta fórmula llegó al público con la reforma de 1768 patrocinada por Aranda y Olavide; de hcho, a la política reformista del conde se debe el auge de la traducción de obras francesas. La primera producción original es la tragedia urbana que Jovellanos escribió en 1773, nacida de un concurso en uno de los salones de Olavide. Su obra, *El delincuente honrado*, es fiel a la poética de Diderot: se acerca al extremo de lo trágico, está escrita en prosa, mantiene las unidades, el tono es tenso y patético y su objetivo claro es educar pero con un método nuevo. Sin embargo, en la década de los 80, el relevo de los dramaturgos ilustrados, fue tomado por un grupo de autores de segundo orden que hoy no han pasado a la historia de la literatura y que se encargaron de popularizar el teatro sentimental: Valladares, Comella, Zavala, López de Sedano, Rodríguez de Arellano, etc., a los que María Jesús García Garrosa define como los verdaderos creadores del teatro sentimental español:

*“Ellos tomaron el género sentimental de mano de los ilustrados y lo acercaron al pueblo. Su gran mérito -ya que no la calidad literaria- es sin duda haber comprendido cuáles eran verdaderamente los gustos de los espectadores y haber sabido ofrecerles un teatro a la medida de sus exigencias. Con ellos, el género lacrimoso alcanzará la cima del éxito y la popularidad; con ellos también empezará la decadencia”.*⁵⁶

Las obras de estos autores, representadas hasta la saciedad en los escenarios españoles los primeros años del siglo, están escritas en verso octosílabo, elemento que las acerca al extremo de lo cómico, tienen continuas concesiones a la comicidad, aparece el criado como gracioso y se rompe la unidad de la trama. Se introducen acciones secundarias que entretienen y divierten, y casi todas plantean el tema de la lucha de la virtud del honrado burgués o el laborioso pechero frente a los privilegios de la aristocracia. El mayor éxito lo consiguió la obra del alemán Kotzebue que tradujo Solís a partir de la versión francesa de Mme. Molé, *Misantrópía y arrepentimiento*, en 1800. Pero el género se fue deformando cada vez más con el aumento desmesurado del patetismo, la introducción de

⁵⁶ M. J. García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española*, p. 59.

elementos que no le eran propios, como el terror, la música, la comicidad, hasta que llegó su decadencia transformándose en melodrama, comedia de música, ópera jocoseria, etc. Como las críticas en la prensa no hacían mucha mella en los escritores de semejantes dramas y menos a los espectadores, el dramaturgo Andrés Miñano escribió una parodia sobre el drama de “coz de buey”, estrenado en 1802 con el título de *El gusto del día*. A pesar de su crítico discurso preliminar no consiguió que se eliminara la producción de estas obras, que aumentó en el número de unas diez por año entre 1800 y 1808, todas traducciones: *La esposa delincuente*, traducción de Juan Francisco Pastor de una comedia de Beaumarchais⁵⁷, *La mujer de dos maridos*, de Pixérécourt, por Rodríguez de Arellano, *Cecilia y Dorsán*, de Marsollier des Vivetières, por el mismo autor, *Eduardo y Federica*, de Zavala, etc. En ellas, los elementos cómicos desaparecen pues pretenden, por encima de todo, conmover al espectador con un derroche de sentimentalismo.

10.1.1.4. Sainetes

Este tipo de género breve, generalmente cómico, surgió en España a finales del siglo XVIII y con él se retrataban escenas de la vida cotidiana. Consta tradicionalmente de un solo acto y se representaba en el intermedio o al final de una obra más amplia. El sainete deriva de la tradición española del teatro menor, como el entremés, y escoge generalmente para sus argumentos personajes tomados de tipos populares (majos, manolas, castañeras) y reproduce las costumbres y los ambientes pobres, sobre todo de Madrid, y el habla de la calle, que se reelabora de forma expresiva. Cotarelo lo define como un

“drama sin argumento pero no sin atractivo, redúcese a un simple diálogo en que predomina el elemento cómico. Elige a sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la sátira”.⁵⁸

⁵⁷ Hubo otra versión posterior de la misma obra: *El conde de Almaviva*, drama en 3 actos atribuido a F. Enciso Castrillón. B. N., Ms. 16265/2, fechado en 1818.

⁵⁸ E. Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899, p. 4.

Los críticos ilustrados cargaron sus tintas, de igual manera que lo habían hecho con las tonadillas, en detrimento de los sainetes, “*contra quienes se estrelló inútilmente la voluntad reformadora de los neoclásicos*”⁵⁹. Para Nipho no eran sino una escuela de vicio que enseñaba sus más abominables prácticas con la máscara de corregirle⁶⁰. Enciso Castrillón prevenía precisamente contra esto en su poética:

*“Los saynetes, y piezas de cantado
son por obras morales apreciadas;
mas se tendrá cuidado
que el vicio criticado
no se ponga con señas tan patentes
y tan vivos colores
que le pueda enseñar a los oyentes
y los haga peores;
poniendo en el teatro tal veneno
que sea espuela del vicio, mas que freno”*.⁶¹

Tomás de Iriarte enumeraba los defectos del sainete en el discurso que dio un contertulio sobre el teatro de su época en *Los literatos en Cuaresma*:

“El primero es que los cómicos salgan a hablar como tales cómicos llamándose por sus nombres y apellidos. Esta puede ser gran diversión y materia de suma importancia para ellos mismos; pero no para todo el auditorio, que no debe emplear su atención en oír diálogos sobre los intereses, genios y circunstancias personales de los representantes. El segundo defecto es que los interlocutores de un sainete se puedan contar por docenas, teniendo papeles en él casi toda la compañía

⁵⁹ E. Palacios Fernández, *Teatro popular*, p. 287. El mismo investigador recoge la crítica moral y social que realizaron los preceptistas y críticos de la época, y llega a la conclusión de que el sainete y la tonadilla, a pesar de su raigambre en el público, se convirtieron en los géneros dramáticos más despreciados por los estamentos cultos y religiosos. (E. Palacios Fernández, “La descalificación moral del sainete dieciochesco”, en *El Teatro menor en España a partir del S. XVI*, Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982, Anejos a la *Revista Segismundo*, Madrid, CSIC, 1983).

⁶⁰ F. M. Nipho, *Idea política y cristiana*, f. 15.

⁶¹ F. Enciso Castrillón, *Ensayo de un poema en tres cantos*, pp. 27-28.

en tanto grado que aún parezca han ido a alquilar gente de fuera de ella. [...] El tercer defecto, hijo legítimo del primero, es que los sainetes acaben con la célebre fórmula de aquellos cuatro versos, que dicen todos los cómicos a una voz, en esta sustancia:

*Y porque ya va muy larga
daremos fin a la idea
con tonadilla, pidiendo
perdón de las faltas nuestras”.*⁶²

El investigador Juan Fernández Gómez cree extraño que se excluyera del repertorio neoclásico este género por ser el que más cerca estuvo del público y más fácilmente pudo incidir en la conducta de la gran masa popular. Afirma, con razón, que los sainetistas entraban de lleno en la problemática y la abordaban jocosamente, sin emitir juicios morales o religiosos, pero condenándolos mediante la risa y el ridículo. Cree que una buena parte de los sainetes pudieron haber constituido un magnífico vehículo para mejorar nuestra sociedad y no duda en decir que hubo una gran contradicción en nuestros ilustrados, dado que en busca de una mejora del pueblo parece que con los géneros menores terminaron olvidándolo o menospreciándolo⁶³. José María Sala Valldaura ha estudiado los pasos del entremés al sainete, para analizar en profundidad el de finales del siglo XVIII y su comicidad, y más en concreto las bases y tópicos morales de los de Ramón de la Cruz, la semántica y sintaxis dramático-narrativas de los de González del Castillo y el pensamiento ilustrado en los de Luciano Francisco Comella.

Durante estos años del Ochocientos, la mayoría de los sainetes que se ejecutaron, con gran aceptación del público, continuaron siendo los de Ramón de la Cruz, tanto originales como traducidos, seguido por Moncín, que también destacó por sus comedias de figurón, González del Castillo y Sebastián Vázquez.

⁶² T. de Iriarte, *Los literatos en cuaresma*, p. 85.

⁶³ Juan F. Fernández Gómez, “El sainete y la Ilustración”, en AA. VV., *El mundo hispánico del Siglo de las Luces*, II, p. 603.

10.1.2. Teatro neoclásico

Los intentos renovadores neoclásicos contaron con algún título en los carteles de 1800 a 1814, que no se mantuvieron durante la Guerra de la Independencia, como las composiciones de María Rosa Gálvez, José Mor de Fuentes, Francisco Meseguer y Dámaso de Isusquiza, con la única excepción de Leandro Fernández de Moratín, cuyas obras se representaron con éxito antes y durante la contienda, y del que hay que recordar el estreno de *El barón* en 1803, el año siguiente el de *La mojigata*⁶⁴ y el gran éxito en 1806 de *El sí de las niñas*. La tragedia, admirada como la más sublime de las composiciones dramáticas, tuvo un escaso cultivo en los años que precedieron a la guerra. Como títulos originales encontramos *Doña María de Pacheco*, de Ignacio García Malo, *Ali-Bek*, de Rosa María Gálvez, *La condesa de Castilla*, de Cienfuegos, y las dos de Quintana: *Pelayo* y *El duque de Viseo*. Estas dos últimas fueron las únicas en las que se detuvo la crítica ya que constituyeron por parte de su autor un intento de modernizar la tradición trágica del país. De hecho, escribe María Teresa González de Garay que va a ser precisamente en los albores del siglo XIX, a partir tal vez del *Pelayo* de Quintana, cuando este género va a alcanzar al fin una cierta dignidad dramática dentro de la escena española, coincidiendo de una parte con la influencia del dramaturgo Alfieri, interesado por los temas políticos de resonancia clásica, pero con decisivas connotaciones liberales; y de otra, con los atisbos del prerromanticismo⁶⁵. *El duque de Viseo*, primera obra que introducía otro sentimiento a la escena española, el del horror, es de destacar en esta primera década del Ochocientos. No faltaron las protestas, como la realizada desde el *Memorial Literario*, que radicaba en la exageración de los elementos trágicos y en el empleo de un vocabulario coincidente con la misma. Opinaban los memorialistas que el terror, sentimiento aprobado y que entraba dentro de los cánones del buen gusto, era sustituido por otro menos noble y artístico, el horror. En la misma línea de lo terrorífico se estrenó al año siguiente *Blanca y Montcasín*. Comenta Campos, ante las críticas del periodista del *Memorial*, que tiene un especial interés el hecho de que el comentarista no vio el caso como un fenómeno nuevo y aislado,

⁶⁴ Su estreno fue el 19 de mayo de 1804 en la Cruz. Quintana, que escribió la reseña, expresaba que nada hay más difícil ni delicado que atinar con el juicio que debía hacerse en un periódico de una pieza nueva de teatro porque frecuentemente era una señal de discordia y casi nadie hablaba de ella con justa imparcialidad. No obstante señalaba que Moratín debía estar satisfecho de la acogida que había tenido en escena, y lo animaba a seguir escribiendo. (*Varietades de Ciencias, Literaturas y Artes*, 20 de mayo de 1804, pp. 355-372).

⁶⁵ María Teresa González de Garay, "De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa", *Cuadernos de Investigación Filológica*, I-II (1983), p. 204.

sino que lo relacionó con el teatro comellesco que se iba olvidando progresivamente. Advertía el crítico que el público fue conquistado fácilmente por este nuevo tipo de “drama de horror”, por culpa de que el gusto de los espectadores seguía tan sin formar.⁶⁶

No era fácil la situación de los escritores de tragedias que encontraban la oposición de la mayoría del público que asistía a los espectáculos, de los críticos que la censuraban si no era perfecta, y de los empresarios y actores que se negaban a representarla para evitar el vacío de los teatros. Lo expresa claramente María Rosa Gálvez Cabrera en la “Advertencia” que antecedía a sus tragedias, y en la que se quejaba de la epidemia de predilección a los extraños y desprecio de los propios:

*“Hasta ahora casi se puede decir que no tenemos una gran tragedia perfecta; pero ¿cómo las ha de haber en una nación que recibe con poco gusto estos espectáculos y cuyos actores huían no hace mucho al sólo nombre de tragedia de exponer al público este género dramático? A la verdad, en estos últimos tiempos parecía que iba mejorando la suerte de la tragedia; se han representado algunas con aceptación; pero, por desgracia, no podemos hacer gloria de ella, porque sólo se han aplaudido las extranjeras”.*⁶⁷

10.1.3. Teatro lírico

10.1.3.1. Óperas, operetas y melodramas

A la ópera, género musical nacido en Italia, sólo a finales del XVIII se le confirió cierta dignidad en los tratados de poética. Con anterioridad, exclusivamente en la pluma de Nipho hemos encontrado un comentario elogioso al alabar la ópera porque “*toda su mira es derramar la dulzura en el corazón, mediante la encantadora armonía de los instrumentos y la magia poderosa de la voz*”⁶⁸. A causa de la pureza de géneros y del moralismo, que rechazaba la música por apelar a los sentidos y no al intelecto, la ópera había sido del todo relegada, hasta que Santos Díez le dedicó un capítulo en el que sintetizaba las opiniones expresadas por el jesuita español Esteban de Arteaga en su libro *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1785). De hecho, el jesuita, en su

⁶⁶ J. Campos, *Teatro y sociedad*, p. 137. (1803, ML, P. 208)

⁶⁷ M. R. Gálvez Cabrera, *Obras Poéticas*, II, p. 4.

⁶⁸ F. M. Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, Fol. 36.

tratado sobre la belleza, dedicaba un apartado a este género musical, del que declaraba que muchas cosas triviales y aun chabacanas en poesía son maravillosas expresadas con la música, ensalzando así la ópera bufa; y trataba a la ópera como la unión perfecta de la música, la poesía, la danza y la perspectiva en el espectáculo teatral, último esfuerzo del ingenio humano y complemento de perfección en las artes imitativas, “*si una multitud de causas no contribuyera a estorbar los progresos del drama músico y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión*”⁶⁹. Santos, siguiendo a Arteaga definía la ópera como “*Imitación o representación teatral de una acción, con el fin de aprovechar deleitando el ánimo a la imaginación y al oído*”, señalaba que sus argumentos no debían ser razonamientos largos y reflexiones del género instructivo, sino patéticos, llenos de imágenes y letras breves, enérgicas, escritas con precisión y laconismo, y que encantasen al oído con la suavidad del tono, y a la vista con la hermosura del espectáculo e imitaran lo verdadero con perfección. No dejaba de apuntar que, con la ópera, el poeta debía instruir, procurando por medio de la belleza intelectual y de la belleza física, conducir a los hombres al conocimiento y amor de la belleza moral.⁷⁰

También hablaron de la ópera Juan Francisco Masdeu, que hacía cuatro divisiones del poema teatral: los poemas sin canto (comedia y tragedia), los que tienen canto (óperas serias y bufas), y dentro de los de música los profanos (óperas o dramas) y los sagrados (oratorios o villancicos)⁷¹; y Francisco Sánchez Barbero que explicaba que el drama, además de comprende la tragedia y la comedia, también incluía la ópera pero que ésta no estaba sujeta a las mismas reglas pues sacrificaba la regularidad al prestigio del canto y a las decoraciones vistosas. Escribía que en estas composiciones todo era magnífico, extraordinario, opulento, exquisito: por manera que el espectador se cree transportado a las mansiones encantadas. Por esta razón, en vez de un desenlace natural, la ópera se valía frecuentemente del maravilloso, y no importaba que pareciese inverosímil, pues lo único que importaba era que enajenase, sorprendiera y arrebatase⁷². Fueron muy importantes también las aportaciones de Batteux que, al tratar de la tragedia, explicaba que, al igual que hay en la epopeya dos especies de grandeza, que son lo heroico y lo maravilloso, había dos

⁶⁹ E. de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, p. 103.

⁷⁰ S. Díez González, *Instituciones poéticas*, p. 145.

⁷¹ J. F. Masdeu, *Arte poética fácil*, p. 182.

⁷² F. Sánchez, *Principios de Retórica y Poética*, p. 198.

especies de tragedia, una heroica que se llama simplemente tragedia, y otra maravilloso que se llama espectáculo lírico u ópera. Definía esta última como “*lo divino de la Epopeya puesto en espectáculo*” y añadía que su lenguaje era enteramente lírico, que la música más patética acompañaba a las palabras y que los actores eran siempre héroes o semidioses.⁷³

Enciso dedicó unos versos a la unión de la música preciosa con su hermana la poesía:

*“Unidades, carácter, ilusiones,
todo desaparece,
y sólo se obedece
lo que manda la dulce melodía
de modo que la bella Poesía
la da los pensamientos
conforme a sus intentos,
pues darla gusto y esplendor desea,
nada replica y solo lisonjea”.*⁷⁴

La mayoría de las óperas representadas durante los primeros diez años del siglo son traducciones del francés. De 1800 a 1808 se cantó y representó en castellano y por artistas nacionales, y de este período data la aparición de alguno tan importantes como Manuel García, nacido en 1775 en Sevilla, que cantó en el coliseo de los Caños del Peral desde marzo de 1779 hasta el Carnaval de 1800. Como el pueblo no se resignaba a carecer de música en el teatro surgieron y fueron aumentando en los seis primeros años del siglo XIX una especie de zarzuelitas de asunto, en general, francés, o algunas pocas italianas, en uno o dos actos y con la música de sus autores extranjeros que llevaron el nombre de operetas. Quien más contribuyó al auge y sostenimiento de este mediocre género dramático fue Manuel García, que también compuso la música de varias⁷⁵. Hubo un gran estreno de

⁷³ C. Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, p. 198.

⁷⁴ F. Enciso Castrillón, *Ensayo de un poema*, p. 29.

⁷⁵ Opina Subirá que Manuel García, precisamente como cultivador de operetas, contribuyó poderosamente a que los auditorios extinguieran los fervores con que antes habían acogido el género tonadillesco. (J. Subirá, *La tonadilla escénica*, III, p. 225). Por su parte, Cotarelo cree que esta clase de obras sólo produjo daño impidiendo que brotase la zarzuela escrita en español y musicada por maestros hispanos, además comenta que

operetas españolas a partir de 1801 después de la Real Orden dada el 28 de diciembre de 1799 en la que se prohibía cantar y bailar piezas que no fueran en castellano y actuada por actores españoles, y en la que además se obligaba a los compositores de música a componer anualmente una ópera en dos actos, dos operetas y doce tonadillas.⁷⁶

En las *Efemérides de España* se escribieron en 1804 una serie de cartas que analizaban el estado actual de nuestro teatro. En la número cuatro, el redactor de la misma contaba a otro corresponsal suyo en un país extranjero que los sainetes eran el zueco indecoroso de Talía y las tonadillas, hijas de la insolencia y la torpeza. Añadía que en su lugar generalmente sólo se podían ver en el día de hoy operetas modernas, a las que definía como dramas cortos con canciones y arias, pero de los que no se conocían sobresalientes compositores de música; y así concluía: “*mientras no perfeccionemos la educación con los embelesos de la música, tendremos forzosamente que imitar o copiar los melodramas extranjeros*”⁷⁷. El periódico *Nuevas Efemérides de España* definía las operetas como “*saynetillos franceses salpimentados de música gangosa*” donde se vienen “*quatro gasconzuelos machihembrados, haciendo pinitos, y charlando en gringo, a entonarnos quatro lamentaciones y a pagarnos con un miserable quid pro quo o con un enredillos antes desecho que formado*”.⁷⁸

Pasados los años de boga de los dramas sentimentales, encontramos por último, la degeneración de los mismos en los llamados melodramas o, en palabras de Cotarelo, “*dramones espantables que preparan el advenimiento del Romanticismo al cual pertenecen en cierto modo*” o “*melodramas terroríficos de traidor y tempestad*”⁷⁹. Este género ha sido estudiado por Ermanno Caldera, el cual señala en ellos su respeto a las reglas, su lenguaje retórico, la abundancia de moralidades, la defensa de las instituciones, el maniqueísmo, las actitudes escénicas estereotipadas y su cuidado de la ambientación y decorados. Destaca que la escenografía es, sin duda, lo más característico, y en cuanto a temática, puntualiza, la individualidad y la libertad sucumben en sus desenlaces trágicos. Caldera señala que estas

el público sólo las soportaba por la esmerada ejecución de los actores de los Caños: Manuel García, Lorenza y Laureana Correa, las Briones, María López, la Michelet, Rosario García. Véase, para más información, el trabajo de Volker Kloitz, *Zarzuelas y operetas. Un completo recorrido por un género popular de la música*, Buenos-Aires, Vergara, 2004.

⁷⁶ “Instrucción para el arreglo de Teatros y compañías cómicas de estos Reynos”, pp. 174-176.

⁷⁷ *Efemérides de España*, febrero de 1804, p. 43.

⁷⁸ *Nuevas Efemérides de España Históricas y Literarias*, marzo de 1805, p. 194.

⁷⁹ E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, pp. 426 y 184.

piezas terroríficas y melodramáticas están colocadas en un período de transición que nos da la posibilidad de considerarlas como un eslabón entre dos épocas culturales.⁸⁰

El melodrama, que incorpora música para subrayar los momentos más dramáticos y emocionantes de los personajes, apelaba al sentimentalismo y la fácil identificación de un público ingenuo a través de una espectacular escenografía. En 1803 se estrenó una de las obras más características del maestro del género, Pixerecourt, titulada *El mudo incógnito o La Celina*, seguido por la también famosísima, *Las minas de Polonia*, del mismo autor, escrita en 1803 y representada por primera vez en Madrid en 1805 con la traducción de María de Gasca y Medrano. Otros títulos que se repusieron hasta la saciedad a lo largo de estos años y que perduraron en la cartelera de la Guerra de la Independencia son *La enterrada en vida*, de Boutet de Monvel traducida por Enciso de Castrillón, *La moscovita sensible*, de Comella, *El duque de Pentiebre*, de Chénier, por Rodríguez de Arellano, *Las cárceles de Lamberg*, de Federici, *El abate L'Epèe*, de Bouilly trasladada por Estrada y Laas-Litzos⁸¹, etc.

10.1.3.2. Tonadillas

La tonadilla escénica era la forma más popular y cómica del teatro musical de la segunda mitad del XVIII. Cuenta con abundantes precedentes: entremeses cantados, jácaras entremesadas del siglo XVII, bailes dramáticos, mojigangas, la Comedia Dell'Arte italiana, magnífico reflejo de costumbres populares, los intermezzi que se intercalaban en las óperas italianas, etc. Estos intermedios líricos aparecieron hacia 1760, surgidos a causa de un movimiento de rechazo y rebeldía que reivindicaba lo tradicional y popular frente al dominio de lo extranjerizante, y consiguieron reemplazar al entremés a partir de 1780 ocupando el puesto de éste entre las jornadas primera y segunda de la obra principal. Los temas que abordaban eran más o menos cotidianos y su finalidad era divertir al público y,

⁸⁰ E. Caldera, "Horror y pathos en los dramones de principios del siglo XIX", en AA. VV., *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, II, pp. 1221-1228. Véase también su anterior artículo con referencia a este tema: "El teatro del pathos e dell'orrore al principio dell'Ottocento: fedeltà ai canoni del clasicismo e presentimenti romantici", en AA. VV., *Actas del Congreso "Entre siglos"*, I, pp. 57-74.

⁸¹ No debemos confundir esta obra de Bouilly con la de Víctor Ducange, *Thérèse ou l'Orpheline de Genève*, que tradujo Juan de Grimaldi en 1823 con un título semejante: *El abate de L'Epée y el asesino o La huérfana de Bruselas*. Para conocer todas las traducciones que se hicieron de estas obras consultar el libro de F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Publicacions Universitat, I; *Impresos*, 1983; II: *Manuscritos*, 1988. Con respecto al seudónimo de Laas-Litzos y el escritor que tras él se oculta (Clemente Peñalosa), véase R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, II, p. 593, nota 3.

de forma secundaria, realizar una crítica social⁸². Escribe Rosalía Domínguez que la tonadilla escénica ponía de relieve la vibración del sentir del pueblo, cargando el acento en los aspectos plebeyos y reflejando con destellos de auténtica gracia episodios y escenas cotidianas, la vida ordinaria de sus gentes y sus tipos castizos⁸³. Nicolás González Ruiz la define como “*especie de zarzuela abreviada, de asunto trivial, tangente con la actualidad escénica o de costumbres, y tan fuertemente salpimentada como permitía una vigilante y cuidada censura*”⁸⁴. Eduardo Huertas complementa esta definición en su *Teatro musical español en el Madrid Ilustrado* diciendo que “*es un género menor y como tal, tiene que ser comedia lírica corta, sainete, juguete o revista breve, como los géneros chicos españoles de finales del siglo XX.*”⁸⁵ Por su parte, el intérprete Emilio Moreno la califica como un género de urgencias, de prisas y de momento puntual, composición efímera en el que la actualidad de sus textos y la manera de cantarlos y declamarlos era mucho más importante que su música.⁸⁶

José Subirá es el investigador que más ha trabajado en el campo de la tonadilla⁸⁷. Estas producciones literario-musicales, escribe, comenzaron a fructificar hacia 1750 y durante medio siglo florecieron esplendorosamente para caer bien pronto en el olvido profundo, caracterizándose todas ellas por ocupar buena parte o la totalidad de los intermedios teatrales en las representaciones de comedias y por tener vida propia e independiente, a la vez que una extensión relativamente considerable, debido a la diversidad de piezas musicales que integraban cada obra. Entre los momentos que indica de su evolución (aparición y albores, 1751-1757, crecimiento y juventud, 1757-1770, madurez

⁸² El primer texto sobre la historia de la tonadilla se publicó en el *Memorial Literario*, XLVI (1787), pp. 169-180, con el título “Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte”.

⁸³ Rosalía Domínguez, “La tonadilla dieciochesca y sus intérpretes: Tonadilleras y graciosos”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 201-212.

⁸⁴ Nicolás González Ruiz, *La Caramba. Vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del siglo XVIII*, Madrid, Ed. Morata, 1944, p. 78. (Cito por E. Palacios, *El teatro popular español del siglo XVIII*, p. 217).

⁸⁵ Eduardo Huertas Vázquez, *Teatro musical español en el Madrid Ilustrado*, Madrid, El Avapiés, 1989, pp. 201-202.

⁸⁶ Emilio Moreno, “Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero”, en AA. VV., *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, p. 51.

⁸⁷ Consúltese su abundante bibliografía al respecto: *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-30, 3 vols.; “En pro de la tonadilla madrileña”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 22 (1929), pp. 205-214; *La participación musical en el antiguo teatro español*, Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, 6-11-1930; *Tonadillas teatrales inéditas libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, Archivos, 1932; *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*, Barcelona, Labor, 1933; *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945; “Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos”, y *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

y apogeo, 1771-1790), nos encontramos que durante la Guerra de la Independencia y los años que la precedieron estamos en la última etapa, de hipertrofia y decrepitud, que comprende desde 1791 a 1810, debido a la cada vez más acusada influencia italiana, que hizo que la tonadilla, siempre pícaro, espontánea y llena de naturalidad, se tornara artificiosa y ampulosa perdiendo el matiz nacionalista de sus comienzos, aburguesándose y alejándose cada vez más de la raíz popular que la caracterizaba, en beneficio de lo conceptual y la moraleja. Los principales compositores de esta fase son Blas de Laserna y Pablo del Moral, no sólo de la música sino en muchas ocasiones también del libreto. El último período, de ocaso y olvido (1810-1850) se caracterizó por su excesivo italianismo y absoluta falta de originalidad, pues lo que se cantaban eran retazos de las más famosas del siglo anterior. Llegó un momento en que se abandonó aunque por otras causas diferentes a la de los autos sacramentales pues, en este caso, ninguna prohibición legal impidió el cultivo de la producción tonadillesca. Como dice Begoña Lolo se pudo deber al cambio de gusto estético en una sociedad proclive a la variedad⁸⁸. Uno de los elementos que contribuyó a su destierro fue la infiltración de bailes cada vez mayor a partir de 1799. A principios del siglo XIX el bolero, fandango, los minués, el polo, etc sustituyeron definitivamente a la tonadilla como pieza breve dentro del espectáculo teatral.

Las críticas de los ilustrados hacia este género fueron continuas. Escribía Nipho que los ademanes que hacían las tonadilleras “*encienden suave y peligrosamente el fuego de la sensualidad, tanto en los más ardientes mancebos cuanto en los ateridos ancianos*”⁸⁹. Pero no era el periodista de Alcañiz el único en mostrar estas quejas. De hecho, la Real Orden del 8 de abril de 1763 en la que aparece descrito el Reglamento de Policía Teatral expresaba la misma opinión en el punto 19:

“Que en la ejecución de las representaciones, y con particularidad en las de los entremeses, bailes, sainetes y tonadillas, pondrán el mayor cuidado los autores

⁸⁸ Begoña Lolo, “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”, en AA. VV., *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, p. 29.

⁸⁹ F. M. Nipho, *Diario Estrangero*, 19 de abril de 1763. También arremetía contra la tonadilla que se había representado esa última semana en el coliseo de la Cruz por la compañía de María Ladvenant: “*La tonadilla del sainete tuvo más fuego del que debían dar de sí los fríos y falsos hierros de una reja de palo. A la comedia va la gente a divertirse y no a corromperse: los meneos y ademanes respiraron alguna fogosidad menos decente, que hacían volver el rostro a los timoratos, si llamaban la atención en los poco o nada contenidos.*” (*Diario Estrangero*, 3 de mayo de 1763, p. 92).

*de que se guarde la modestia debida, encargando a los individuos de su respectiva compañía en los ensayos, el recato y compostura en las acciones, no permitiendo bailes ni tonadas indecentes y provocativas y que puedan ocasionar el menor escándalo”.*⁹⁰

De hecho, se establecía en estas *Precauciones* que, a pesar de que un texto hubiese sido revisado por las autoridades competentes, se podía prohibir la obra durante la representación si se encontraba alguno de esos reparos que no se apreciaban al leerlas pero sí al verlas representar. Las críticas también se debían a la simpleza de su estructura dramática, el formulismo de la música, el protagonismo de los propios actores y su hiriente crítica, que ridiculizaba muchas veces a las clases altas. Samaniego, Jovellanos y Moratín fueron sus principales detractores. El 2 de diciembre 1791 se publicó en la *Gaceta de Madrid* el texto del concurso convocado por el Juez Protector de Teatros, a instancia de Jovellanos, para intentar recuperar el espíritu original de la tonadilla. Moratín habla largamente de ella en sus comentarios a *La comedia Nueva*. Explica que sustituyeron a las antiguas jácaras y bailes cantados, que eran más variadas y artificiosas que los romances que se acompañaban con la guitarra, y menos complicadas que los bailes, pues no tenían danza, movimientos pantomímicos, personajes alegóricos ni ficciones absurdas. Sin embargo, continúa,

*“parece que poetas y músicos hicieron particular empeño en corromper, por todos los medios posibles, un género que habían cultivado sus antecesores con aprobación del público. [...] Hasta mujeres en extremo ignorantes se aplicaron a este ejercicio, y escribían en ruines coplas cuantos disparates se pueden cantar en veinte minutos; acabada su obra, hacían entrega del manuscrito, tomaban su doblón y volvían a casa a calzarse el dedal y a freír los calabacines”.*⁹¹

Una tonadilla, definía el dramaturgo, es un melodrama, y como tal había de escribirse con sujeción a las reglas: unidad de acción, lugar y tiempo, expresión

⁹⁰ J. A. de Armona y Murga, *Memorias cronológicas*, p. 204.

⁹¹ J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, p. 172.

conveniente de caracteres y de pasiones, una fábula, un interés, nudo y solución, propiedad, corrección, cultura en el lenguaje y en el estilo, facilidad en la versificación, ligereza, armonía. En *La comedia nueva* se burlaba de la facilidad con que escribían y representaban las tonadillas, así decía don Eleuterio:

*“¿Qué dificultad? Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atiendan, y chitito. Después unas cuantas coplillas..., cuatro equivocadillos,... y luego se concluye con seguidillas... La música ya se sabe cuál ha de ser: la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle”.*⁹²

10.1.3.3. Bailes

El género de los bailes dramáticos fue ampliamente tratado por los preceptistas de principios del siglo XIX y es que, durante los intermedios de todas las funciones, el baile reinaba, ya fuese alternando unas veces con tonadilla y otras con sainete u opereta. Es más, escribe Subirá que tenían tanto arraigo que incluso *“en los conciertos cuaresmales se cantaban oratorios epilogados con diversas manifestaciones coreográficas”*.⁹³

Sánchez Barbero define el baile como un poema que por el gesto y la pantomima imita a la naturaleza. Por tanto, explica, también debe tener una acción, enredo y desenlace y sujetarse a las mismas reglas. Si es opuesto a la naturaleza cantar en la ópera desde principio a fin no lo es menos en el baile danzar sin interrupción, y si en aquella se distingue el momento tranquilo y apasionado por el recitado y el aria, el baile lo expresa por el paseo y la danza. Sin embargo, se lamenta Sánchez, nuestros bailes nada tienen que ver con las maravillosas pantomimas antiguas: no hay expresión ni pasión, nada hablan, nada significan:

“Una fila de bailarines se coloca al lado de la escena, en frente otra de bailarinas; después se mezclan, se agrupan, se cruzan, se atisban, se desdeñan, se separan y se encuentran: forman varias figuras, corren de una parte para otra, se

⁹² J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, p. 93.

⁹³ J. Subirá, *La tonadilla escénica*, p. 231.

pasean solos o acompañados con su pareja, o muchas a la vez. Preséntase luego uno famoso y hace mil habilidades, diabluras y cabriolas, sin otra idea que la de cabriolar por cabriolar; resuenan los palmoteos, el teatro parece venirse abajo con los inmensos estrepitosos bravos y vivas; enciéndense las disputas entre los partidos [...].⁹⁴

Acaba su disertación Sánchez sobre cómo se han reducido los bailes modernos con un adagio latino: *“O curas hominum! O quantum est in rebus inane!”* Batteux escribe sobre el baile y explica que, al igual que la poesía, deben presentarnos la imagen de las acciones y de las pasiones humanas. Para Artega este género consiste en

“Juntar bajo un concepto o motivo los movimientos más agraciados de que son capaces los miembros del cuerpo humano; en presentar a los ojos sus contornos más proporcionados y más agradables; en señalar en el suelo o sobre las tablas las líneas de la belleza que pueden expresarse con los pies del bailarín, y finalmente en enlazar y disponer las figuras de modo que formen un todo simétrico, y ofrezcan a la vista la imagen del orden, de la correlación entre las partes y de la variedad junto con la unidad”.⁹⁵

Casiano Pellicer ofrecía interesantes datos sobre los bailes que se ejecutaban en los teatros en el siglo XVII,

“Los populares y truhanescos que se introdujeron en los teatros y cundieron en el pueblo fueron muchos. Tales eran: la carretería, las gambetas, el pollo, el hermano Bartolo, el guineo, la perra mora, la japona, Juan Redondo, el rastrojo, la gorróna, la pipironda, el guiriguirigay, el villano o las zapatetas, el polvillo, la capona, el santarén, el pasacalles, el canario, o el zapateado”.⁹⁶

⁹⁴ F. Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética*, pp. 209-211.

⁹⁵ E. de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, p. 104.

⁹⁶ C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia*, p. 95.

Dedicaba especial atención a la zarabanda, el más famoso y provocativo y a sus descendientes, que sí los encontramos representados durante la guerra y los años precedentes: boleros⁹⁷, fandangos, guarachas, alemandas, seguidillas, zapateados, etc., igualmente “vivos y peligrosos”.

Beryes, en su *Historia de la danza*, trata del baile francés y de la influencia que éste tuvo en España en las diversiones de la alta sociedad, en los espectáculos teatrales, en los conciertos de música y en las representaciones de danza, y afirma que la Real Orden de 1799 por la que se prohibieron bailes y actores extranjeros fue por la considerable invasión de profesionales extranjeros. Explica que junto a los bailes cortesanos, que eran trasunto y refracción de los franceses, hay que anotar las jotas, las seguidillas, los fandanguillos, las sevillanas y otros muchos bailes populares que alcanzaron verdadera boga, especialmente el bolero o las boleras, de las cuales se conocían infinidad de versiones; el fandango o los fandanguillos, diferentes en cada provincia andaluza y plenos de sentido voluptuoso, de salero y de garbo en todas partes; las seguidillas manchegas, las gitanas, las sevillanas y las malagueñas.⁹⁸

La mayoría de los bailes escénicos que se representaron en estos primeros años del Ochocientos fueron compuestos por el maestro francés Mr. Lefebre, que había llegado a Madrid en 1806 acompañado de una compañía de bailarines y de los hermanos Alexo y Fernanda Lebrunier, principales intérpretes de sus composiciones⁹⁹. A partir de agosto de

⁹⁷ El bolero es una danza española moderada en compás ternario que la tradición atribuye a una invención del bailarín Sebastián Cerezo de Cádiz en 1780. Suele bailar una pareja con castañuelas, incluye una serie de pasos muy complejos y está escrita en tres partes. El fandango es una canción española en un compás ternario moderadamente rápido que apareció por primera vez en el siglo XVIII. La danza folklórica homónima incluye variantes regionales como la malagueña, la granadina, la murciana y la rondeña; la baila una pareja con castañuelas acompañada por guitarras e incluye coplas cantadas, similares a las de la jota, en alternancia con interludios musicales. Las seguidillas son danzas de pareja que se bailan con el canto de un texto (con la estrofa llamada seguidilla), acompañada a la guitarra y en compás ternario moderadamente rápido. La danza aparece mencionada por primera vez en Cervantes y otros escritores en torno a 1600. El zapateado es cualquiera de los diversos modelos, a veces muy intrincados, de golpear los pies contra el suelo que caracterizan ciertas danzas de España y Latinoamérica. (Don Randel (ed.), *Diccionario Harvard de música*, Versión española de Luis Carlos Gago, Madrid, Alianza Editorial, 1997). Sainz de Robles escribe que estos bailes llegaron de la Mancha y Andalucía, “como la alemana y el pie de gibao; baile llamado seguidilla, verdadera matriz de casi todos los bailes y recitados que se llaman nacionales, como el fandango, el vito, el polo, el bolero, la tirana, las habas verdes, las manchegas, la jota aragonesa y el chairó.” (F. Sainz de Robles, *El teatro en el Madrid del siglo XIX*, p. 54).

⁹⁸ Para más información, véase el estudio de E. Huertas Vázquez, *Música y bailes escénicos españoles*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1989 y el capítulo “Seguidillas escénicas”, en *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*, Madrid, Avapiés, Ediciones La Librería, 2005, pp. 141-162.

⁹⁹ Expediente relativo a la contrata hecha por la villa de Madrid de los bailarines Lefebre y hermanos Lebrunier y de la oposición de las compañías cómicas. Informes del marqués de Fuerte-Híjar, subdelegado de

1807 se comenzó a hablar del baile en la prensa periódica. El autor de un artículo publicado en el *Diario de Madrid* alababa la pericia y el talento de esta compañía que pasaba ahora a Lisboa y lamentaba que no los hubieran contratado en Madrid, donde trabajaron en la temporada de descaso de los actores. En este mismo mes se dirigió una representación al rey dándole cuenta de estos bailarines galos y presentando la utilidad de este nuevo género de diversión en especial para evitar los perjuicios de la falta de entradas en los veranos, que no alcanzaban a cubrir una tercera parte del importe mensual¹⁰⁰. Comenzaba ahora una importante polémica, debido a que los cómicos españoles se sintieron menospreciados y perjudicados por estos artistas, añadiéndose a esto que los bailarines estaban cobrando una cantidad bastante mayor a la percibida por los actores. En septiembre se defendía en la prensa, contra lo extranjero, el baile español:

*“Los fandangos y las seguidillas son el baile más gracioso y correcto de toda Europa por su analogía con el clima del país, con el carácter noble de sus naturales y con el respeto que con él se guarda sin ofender jamás el pudor ni las buenas costumbres”.*¹⁰¹

De 1807 es el expediente escrito por la villa de Madrid a S. M. en el que negaba que lo que se estaba diciendo de los bailes fuese verdad y señalaba el perjuicio de las compañías si se aprobase la contrata que pedían Alexo Lebrunier y Mr. Lefebre en un escrito donde ponían las condiciones y precios para que fuesen escriturados por dos años y que comenzaba diciendo que habían encontrado la oportunidad de proporcionar al público la

teatros, marqués de Perales y Don José Marquina Galindo, Corregidor, 24 de agosto-29 de diciembre de 1807. A. H. N., Diversiones públicas, Leg. 11.407, nº 36 y Leg. 11.411, nº 33.

¹⁰⁰ Ambos expedientes en A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/255/5.

¹⁰¹ *Diario de Madrid*, 1 de septiembre de 1807, p. 263. La misma defensa encontramos en un escrito de época, de Antonio Marqués y Espejo titulado *Higiene política de la España o medicina preservativa de los males morales con que la contagia la Francia*, en cuyo capítulo VII trataba de los bailes franceses, y entre muchas otras cosas decía que antes, cuando queríamos demostrar nuestra alegría, “*las seguidillas y fandango eran nuestra danza favorita y característica, en la que, a pesar de ser el compás más vivo, había las circunstancias dichas que mantenían el decoro. Hoy oigo decir que ya pasó todo esto, y que ni siquiera suenan bien estos nombres, pues que no se estilan en nuestros bayles caseros mas que la greca, contradanzas, rigodones, y que el que no se dedica a la escuela francesa, es un miembro inútil y enfadoso en nuestras modernas academias, título honroso que se da a las asambleas nocturnas de esta Corte.*” (Antonio Marqués y Espejo, *Higiene política de la España o medicina preservativa de los males morales con que la contagia la Francia*, por El Doctor Don ____, presbítero, pensionado por S. M., Madrid, Imprenta de Repullés, 1808, pp. 124-125). El último capítulo lo dedicaba a cantar, honrar y enardecer el entusiasmo de los patriotas españoles.

diversión de unos pequeños bailes merecedores de la aceptación de la corte y de todo el pueblo¹⁰². Los Lebrunier pretendían lograr, por medio de los bailes, redimir los perjuicios del verano, y añadían la advertencia de que este género de diversión era análogo al carácter de un público ilustrado y a la enseñanza de jóvenes. Querían que se aprobase una contrata en la que se comprometían a componer todos los bailes que se les pidiera, convenientes a la escena, y que pudieran ser ejecutados con el nombre de diversiones anacreónticas, pastorales u otras análogas, valiéndose de su familia y de los cómicos nacionales. También enseñarían a bailar a dieciséis alumnos y sería de su cuenta poner la música de todos los bailes. Por último señalaban los sueldos y la obligación de trabajar cualquier día del año que se les mandase en cualquiera de los tres teatros de Madrid, y si fuese necesario en dos de ellos el mismo día. Finalmente, este mismo año de 1807 se les dio una certificación por el Secretario del Ayuntamiento para que pudieran ejercer su profesión en los teatros de la Corte.¹⁰³

10.2. Comentario de la cartelera teatral: 1800-1808

Para concluir, haremos un breve resumen de las representaciones de esta primera década del Ochocientos. Llama la atención al comenzar a estudiar el repertorio de 1800 la organización del espectáculo. Vemos que en el teatro del Príncipe la función solía constar de una comedia y un sainete, y que apenas se escuchaban tonadillas en él; durante la primera temporada, de 1800 a 1801, sólo hemos contabilizado cinco tonadillas en este coliseo. A partir de este momento van a ser prácticamente sustituidas por las nuevas composiciones venidas de Francia y llamadas operetas. En los Caños podemos observar que muchas de sus funciones se componen de un conjunto de pequeñas piezas, algo que va a ser muy habitual en estas primeras décadas del nuevo siglo: óperas u operetas, sinfonías y bailes, tanto españoles como extranjeros. Es en este coliseo donde más operetas se estrenan a lo largo de cada temporada.

El músico y empresario Melchor Ronzi obtuvo un permiso para dar en la Cuaresma de 1800 algunos conciertos y representar oratorios en el teatro de los Caños del Peral¹⁰⁴. El

¹⁰² A. M. M., Sección Secretaría: Diversiones Públicas, Legajo 2/467/7.

¹⁰³ A. M. M., Sección Secretaría: Diversiones Públicas, Legajo 2/361/31.

¹⁰⁴ El conde de la Roca, de la Junta de Hospitales de Madrid, había solicitado con anterioridad, en febrero de 1789, permisos para dar “conciertos espirituales” durante la Cuaresma en el teatro de los Caños del Peral. (A.

31 de marzo del mismo año escribía al marqués de Astorga para comunicarle la satisfacción y el gusto con que el público había acogido la representación de los dramas sacros, una diversión honesta y un recreo decoroso con el que se había obtenido un beneficio considerable, al tiempo que pedía que se rehabilitara, por la Soberana Piedad de S. M., el privilegio primordial concedido a los Reales Hospitales para dar bailes y óperas extranjeras en unión con las funciones españolas de música; todo ello, con los actores más acreditados y sobresalientes escogidos de los tres teatros. Desde el año de 1800 se ejecutaban bailes en tiempos de Cuaresma, unas veces acompañando a los volatines y otras a los fines de fiesta que se representaban junto a los dramas sacros, debido a que estaba prohibido la puesta en escena de tonadillas y sainetes. Los bailes unas veces fueron ejecutados por las mismas compañías, y en otras se ocasiones se arrendaron los teatros a bailarines y volatineros.

En 1802 ocurrió el fatal incendio del Príncipe y la compañía de este teatro pasó a trabajar al de la Cruz. El mes de agosto de este mismo año, debido a la quiebra del empresario, se reunieron las dos compañías. Principalmente ponen en escena comedias, junto al estreno de óperas como la de Mercier, *El desertor*¹⁰⁵, o la anónima *Quien quiere no puede o el viejo burlado*. A partir de 1803, en la Cruz, se comienza a especificar el título de los bailes: *El desembarco de Egipto* o *Los bárbaros de Otoniel* los estrenaron en esta temporada. En el coliseo de los Caños, cuyo compositor de música es Francesconi, se estrenan varias operetas, cuyos mismos títulos encontraremos durante la Guerra de la Independencia, y también nuevas sinfonías, como la famosa de *La Caza*, o *La batalla de Marengo*. Muchos días se incluía en la función el baile del bolero interpretado por niños, además de arias y conciertos de violín. Esta temporada los Caños estuvo cargado de

H. N., Diversiones Públicas, Legajo 11.411, n^o 19). Por Real Orden del 2 de febrero de 1796 el príncipe de la Paz comunicaba al obispo de Salamanca y gobernador del Consejo que S. M. se había dignado conceder a mayor beneficio y prosperidad del teatro de los Caños su real permiso para que se pudiesen tener en Cuaresma oratorios sacros o piezas dramáticas. Por otra parte, encontramos el oficio con fecha de 18 de febrero de 1800 de Gregorio de la Cuesta al marqués de Astorga en el que le comunicaba que Ronzi podía hacer oratorios sacros en los Caños siempre que los argumentos fuesen del Antiguo Testamento, como estaba mandado. Entre los mismos documentos encontramos el ofrecimiento de un palco del coliseo al príncipe de la Paz por si quería acudir a estas representaciones de Cuaresma. (B. N., Legado Barbieri, Ms. 13.990/6).

¹⁰⁵ Sobre las diferentes obras tituladas *El desertor* y *El desertor francés*, véanse las anotaciones de R. Andioc y M. Coulon en su *Cartelera*, II, p. 897, nota 208 y p. 898, nota 210. Consúltese también M. J. García Garrosa, “Catálogo de traducciones de dramas franceses”, pp. 83-84, y A. Calderone, “El conformismo reformador de José López de Sedano”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan Ed., 1984, p. 120. Por otra parte, Aurea Fernández Rodríguez dice que la versión española de *El desertor* hecha por Olavide en 1770 y puesta en escena en la Cruz en 1789 es precursora del Romanticismo por su simbolismo y por su historia. (A. Fernández Rodríguez, “La recepción del teatro traducido: fracaso y éxito”, *Estudios de Investigación Franco-Española*, 12 (1995), p. 61).

estrenos. En cuanto a tragedias destacan *La muerte de Abel*, de Legouvé, en dos versiones: una de Saviñón y otra de Magdalena Fernández Figuro, *El Cid* de Corneille adaptado por Tomás García Suelto y *La Condesa de Castilla* de Cienfuegos. Las óperas nuevas fueron más: *Palma o el viaje a Grecia*, *La quinta de Scorondón*, traducción anónima de un original de Picard, *Ramona y Roselio*, de Copons con música de Cristiani, *El criado de dos amos*, ópera cómica de Goldoni traducida por José Concha y musicada también por Cristiani, y *La biblioteca de zapatos*. Durante la Cuaresma se representaban exclusivamente dramas sacros acompañados de un concierto¹⁰⁶. En la de este año se pusieron en escena *Atalía*, de Racine, *Ester*, de Comella, *Nabucodonosor* y la ya citada *La muerte de Abel*, representada con muy notable aceptación por parte de Isidoro Máiquez. Además, para ganarse la aprobación del público, el actor cartaginés llevó a escena en este año dos refundiciones de Lope hechas por Trigueros. La temporada del año siguiente fue muy similar a la descrita, con un ligero aumento de representación de tonadillas en el teatro de los Caños.

Durante la temporada de 1805-1806 el coliseo de ópera permaneció cerrado a lo largo de cinco meses, de junio a octubre, a petición de la compañía. Mientras permaneció abierto representó operetas, comedias y bailes populares como fandangos y boleros. En la Cuaresma, los dramas sacros estuvieron acompañados de arias y sinfonías. Las compañías de la Cruz y del Príncipe, por su parte, llevaron a las tablas muchas comedias del Siglo de Oro y pocas operetas, ya que no se representaron más que tres en todo el año teatral: *Una hora de matrimonio*, *El enredo provechoso*, de Cristiani y *Miguel Ángel*, traducción anónima de Delrieu. A lo largo de la temporada contaron con estrenos famosos, todos ellos traducciones del francés, que perduraron durante los años siguientes, como *Los efectos de un descuido o el sombrero que habla*, por Andrés Igual, *El gran virrey de Nápoles* de Sebastián Velas de Gasca, *Las minas de Polonia*, traducida por María de Gasca y Medrano, *El molino de Kebe*, por Pedro de Gasca¹⁰⁷, *El Tratado singular*, por el prolífico Félix Enciso Castrillón; y por último, destacamos el espectacular estreno de la comedia moratiniana *El sí de las niñas*, que estuvo en cartelera del 24 de enero al 18 de febrero de

¹⁰⁶ Escribe Ana Cristina Tolivar que el oratorio gozó de buena acogida por parte del público madrileño y que se hace evidente la interacción de tres tendencias diferentes: la francesa, la italiana, y la tradicional española en un solo producto: el oratorio de tema raciniano. (Ana Cristina Tolivar Alas, “Comella y las tragedias bíblicas de Racine: *Atalía*”, en F. Lafarga (ed.), *Coloquio “Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, p. 387).

¹⁰⁷ Moratín se la atribuye a Narciso Solano y Lobo. (L. Fernández de Moratín, *Catálogo*, p. 329).

1806, y que no permaneció más en cartel porque coincidió con el fin de la temporada. Durante la Cuaresma se estrenó un drama sacro, también de Enciso Castrillón, que era el poeta oficial de los Caños, titulado *La heroica madrileña, beata Mariana de Jesús*, junto a volatines en el teatro de los Caños y de la Cruz, los llamados *Equilibrios de Romanine*.

En la temporada siguiente, 1806-1807, la compañía del Príncipe actuó en los Caños e impuso su repertorio de comedia más sainete, aunque de vez en cuando se pudo ver también un espectáculo de dos piezas breves acompañados de bailes asiáticos o pantomímicos, como fueron el de *El desertor*, de Dauberval y *La danzomanía o el fanático por el baile*, de Vestris. El 25 de agosto de 1806 se inauguró el recién levantado teatro del Príncipe con la sublime interpretación de Máiquez en la tragedia de Quintana, *Pelayo*, acompañada del sainete de Marivaux traducido por Ramón de la Cruz, *El triunfo del interés* y la tonadilla de *El paje tonto*, función que permaneció siete días en cartel. A lo largo de la temporada, a pesar del estreno de algún baile sofisticado, como *Los juegos de París*, predominaron los boleros y los fandangos, que acompañaban a comedias, óperas y sainetes. Se estrenaron también operetas que no pervivieron durante la Guerra de la Independencia, como *Pícaros y Dugio*, *Pamela casada* o *Los ripios del maestro Adam*. La Cruz, por su parte, puso en escena muchas comedias del Siglo de Oro y de magia. Como novedad, trajeron en enero de 1807, para acompañar a la comedia, un espectáculo de habilidades de la compañía de jóvenes artistas de París. Por último, la temporada que precedió a la invasión francesa trajo consigo el estreno de dos tragedias traducidas en el Príncipe: *Los Templarios* de Raunouard trasladada por José Rangel y *El hijo de Agamenón*, de Alfieri, por Dionisio Solís, con diversos bailes nuevos: *La hija mal guardada*, *La caza del célebre Pontearso*, *Fígaro*¹⁰⁸, etc., e incluso se presentaron en el mes de julio de 1807 los bailarines del teatro de San Carlos de Lisboa. La Cruz continuó con la puesta en escena de comedias muy populares y de reposiciones de teatro barroco, acompañados, como en el Príncipe, por diversiones y bailes anacreónticos y pantomímicos. En marzo prosiguieron con los oratorios sacros mejorados con nuevas decoraciones.

El teatro de los Caños del Peral no se quedó atrás en la representación de los novedosos bailes que tanto público atraían e incluso trajo a una profesora de baile francesa,

¹⁰⁸ Escrito con motivo de la proclamación de Carlos IV. (F. Lafarga, *Traducciones de comedias francesas*, p. 240). El baile se representó en el teatro en celebración del día de Napoleón Bonaparte.

Mariana Sandonate. Acompañaba sus óperas y melodramas por bailes u otras diversiones y llegó a representar en enero de 1808 una corrida de toros, ejecutada con la mayor naturalidad en un magnífico anfiteatro construido para este intento. Algunos de los bailes que presentó y que no se mantuvieron durante la guerra fueron *La caza aldeana o fiesta del campo* y *Las gracias encontradas o el amor viajero*.

De forma paralela, se representaron por las calles de la ciudad o en los teatrillos ambulantes otro tipo de pequeñas diversiones, como títeres o volatines, establecidos generalmente en tiempo de Cuaresma. Se conserva un expediente de 1802 formado a instancia de Gregorio Bermúdez, empresario de la compañía de los Reales Sitios, solicitando que se le permitiera llevar en Cuaresma la diversión de volatines¹⁰⁹. También se encuentra en la prensa abundante información de estos espectáculos callejeros. Recordamos, por ejemplo, los de 1804, en los que el pueblo de Madrid pudo ver una diversión físico-química casera, edificios iluminados, secretos de los autómatas, retratos de héroes del mundo, juegos de manos, de preguntas y respuestas, la función de *El anillo de Xixes*, el baile inglés, etc. En la Calle de Fúcar se había puesto un nacimiento hecho de figuras en movimiento con intervalos de música, en el que además representaban variaciones de dramas y piececitas jocosas de Lope. No faltaron las comedias de magia entre los títeres, como la famosa diversión titulada *El mágico de Hungría* con transformaciones y vuelos del mejor gusto. Encontramos también anuncios de valencianos que presentaron sus saltos mortales y de un bailarín inglés que bailarían encima de una mesa. El empresario que se hacía llamar Espadero de la Puerta del Sol organizó una comedia de santos: la última escena de los misterios de Nuestro Salvador titulada *El regreso de María Santísima de Nazaret*, con vistosas decoraciones y tramoyas nuevamente inventadas, música en los intermedios y fin de fiesta en que se bailarían la gaita gallega y boleras. A lo largo del mes de febrero se siguieron representando funciones llamadas físico-económica-caseras, comedias de magia, como *Magia a magia vencer sabe si hay dos mágicos iguales*, y comedias de santos y dramas sacros, entre ellos, *El hijo pródigo* y *El bruto de Babilonia*, con figuras en movimiento y adornado con todo su teatro.

¹⁰⁹ A. H. N., Diversiones públicas, Legajo 11.415, nº 71.

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
AÑO ACADÉMICO 2005-2006**



II

***EL TEATRO EN MADRID A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX
(1808-1814), EN ESPECIAL EL DE LA GUERRA DE LA
INDEPENDENCIA***

MARÍA MERCEDES ROMERO PEÑA

DIRECTOR DE TESIS: DR. EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ

11. EL TEATRO DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

11.1. Introducción

No podemos saber cómo habría sido la situación del arte dramático bajo Fernando VII en caso de no haberse producido la invasión francesa, pero es claro que el teatro sufrió una fuerte conmoción tras los hechos del dos de mayo. Sin embargo, podemos constatar que el paréntesis bélico de 1808 a 1814 no supuso tampoco una alteración sustancial de las tendencias dominantes en los espectáculos públicos durante el Antiguo Régimen. Perduran en el repertorio las piezas de teatro-espectáculo que tan amplia acogida habían tenido en la centuria anterior, al igual que la comedia lacrimosa o la de enredo, que siguen gustando al público. Pero la gran novedad que vamos a encontrar en estos seis años de guerra es el surgimiento de un nuevo género teatral.

Los tres siguientes días al dos de mayo no se trabajó en los coliseos. El día 4 se publicaba en la prensa la Orden del día dictada por Murat:

*“Soldados, la población de Madrid se ha sublevado, y ha llegado hasta el asesinato. Sé que los buenos españoles han gemido de estos desórdenes; estoy muy lejos de mezclarlos con aquellos miserables que no desean mas que el crimen y el pillage, pero la sangre francesa ha sido derramada; clama por la venganza: en su consecuencia, mando lo siguiente: Convocatoria de la comisión militar, presos arcabuceados, desarme de los vecinos de Madrid, se considerará sediciosa toda junta de más de ocho personas, se quemarán los lugares donde muera un francés, serán considerados agentes de la Inglaterra y arcabuceados los que repartan libelos impresos o manuscritos”.*¹

Las representaciones se suspendieron “por las presentes ocurrencias”, según anunciaron los periódicos, languidieron algunos días y se reabrieron esporádicamente para proporcionar un ambiente de normalidad a la villa; no obstante, fueron tan escasas las entradas vendidas que se vieron obligados a anular las funciones². Antes de mediar junio se

¹ *Diario de Madrid*, 4 de mayo de 1808, p. 537.

² El apoderado de los teatros, Antonio Pinto, informó el 20 de mayo de 1808 al marqués de Perales de que, vistas las considerables pérdidas que tenían las compañías cada día de representación y que no bastaban los

habían cerrado por falta de concurrencia³. José I, proclamado rey de España en Bayona, entró en Madrid el 20 de julio de 1808 con un recibimiento poco esplendoroso, en el que las campanas tocaron a muerto. Con su presencia, los espectáculos dramáticos se reanudaron, pues no tardó en percatarse de lo valioso que podía ser para ganarse a sus nuevos súbditos. Pero su estancia en la capital sólo duró diez días debido a que las tropas del general Castaños vencieron a Dupont en Bailén y los ejércitos franceses se vieron obligados a desalojar la capital. La población madrileña reaccionó con una explosión de júbilo que causó la reapertura de los teatros, llenos de un público expectante que recibió con mucho agrado el espectáculo novedoso que le ofrecían⁴. El repertorio que entonces representaron los cómicos estuvo compuesto de obras con un alto contenido patriótico. Estas piezas podían pertenecer al repertorio clásico, ya fuesen históricas o no, si de ellas podía hacerse una nueva interpretación y respaldar las aspiraciones políticas de los gobernantes, o ser nuevas producciones que reflejaran realidades políticas, sociales o que se encargaran de crear una actitud combatiente en el público. Escribe el estudioso Edgar Allison Peers que creció el número de comedias patrióticas “ad hoc”, pero que también implicó un aumento de la popularidad de los grandes dramaturgos nacionales “*a los que era casi inevitable que se volviera en virtud de la natural reacción contra todo cuanto fuese transpirenaico*”⁵. En otras ocasiones se representaron obras que simplemente iban acompañadas de piezas breves patrióticas, fáciles y rápidas de escribir, y que ya garantizaban el éxito y la finalidad de la función. Para hacernos una idea de hasta dónde llegaba el valor simbólico de casi cualquier pieza de teatro para las mentalidades de los espectadores, recuerdo las palabras de Victorino Tamayo al respecto:

empréstitos que habían buscado para sostenerse hasta mejor tiempo si seguían los dos teatros abiertos, se cerraría uno de ellos desde el día siguiente sin esperar a la temporada de verano. El 12 de junio le remitió una nota exponiéndole que la situación no había cambiado por lo que se disponía a cerrar ambos coliseos. (A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/255/5). Teniendo a la vista los cómputos de las entradas vendidas del mes de mayo, podemos observar que de los 949 espectadores que asistieron al coliseo del Príncipe el día 1 se rebajó la cifra a 85 el día siguiente que hubo teatro, el día 7.

³ Escribe Victorino Tamayo que el único teatro concurrido era el de la guerra: “*Todos, hombre y mujeres, se habían convertido en actores de aquella tragedia, y los desvalidos comediantes de profesión que, apremiados por la necesidad de procurarse el sustento diario, tomaban parte en las representaciones teatrales, hacían esfuerzos inútiles por distraer los ánimos de los desalentados y los débiles.*” (V. Tamayo, “Los teatros de Madrid en la época de José Bonaparte”, p. 89).

⁴ Sobre el público asistente a los espectáculos públicos durante la Guerra de la Independencia, consúltese el artículo de J. R. Aymes, “La société espagnole (1808-1814): la notion de ‘public’”.

⁵ E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, I, p. 227. Explica que las oleadas del sentir antifrancés favorecieron la boga de los dramáticos del Siglo de Oro.

*“Repasando las piezas dramáticas de entonces se ve que sus títulos eran, por un extraño azar, conformes con la condición de los hombres y de las cosas de aquel tiempo. ¿Cuántos españoles no adivinaron al rey José en El opresor de su familia; al cobarde afrancesado en El hipócrita sentimental; a Napoleón en El engañador engañado y, doliéndose de El fruto de un mal consejo, vendría a consolarse con la idea de que Quien porfía mucho alcanza?”*⁶

El 25 de julio, y aunque era ya conocida la victoria de Bailén, el Ayuntamiento dio 10.000 reales a cada compañía para solemnizar la proclamación de José I, y cada una hizo dos funciones de compromiso para los soldados extranjeros, de los que dice Blanco White que eran, generalmente, los únicos asistentes al teatro⁷. Así se anunciaba:

*“El rey con motivo de su proclamación en esta villa tiene a bien conceder la entrada gratuita en los teatros de esta corte en los días lunes 25 y martes 26 del presente mes, costeando a sus expensas todos los gastos de las funciones; y espera S. M. que así como desea la diversión del pueblo, la disfrute éste con aquella moderación y buen orden que ha acreditado hasta aquí, observando las reglas que se prescriban para las entradas sin el menor disgusto, como lo promete S. M.”*⁸

Cuatro días después desalojaban los franceses la capital y el 13 de agosto, con la entrada del general Castaños, se reabrieron los coliseos. El entusiasmo público de los primeros meses y la proclamación de Fernando VII en agosto de 1808 creó un ambiente propicio para el surgimiento de un nuevo tipo de teatro. En la prensa anunciaron funciones patrióticas para estos días con el siguiente aviso para atraer al público:

“Las compañías de cómicos españoles de esta corte, sus músicos, cobradores, tramoyistas y demás dependientes han determinado, a impulso de su patriotismo, hacer ocho días de función, invirtiendo el producto íntegro de ellas, a

⁶ V. Tamayo, “Los teatros de Madrid en la época de José Bonaparte”, pp. 90-91.

⁷ J. Blanco White, *Cartas de España*, p. 314.

⁸ *Diario de Madrid*, 25 de julio de 1808, p. 750.

*saber: el de las seis primeras en vestuario y armas para las tropas que se levantan en defensa de la patria, y el de las dos restantes en una función de iglesia a la virgen de la Novena, su patrona, en acción de gracias por las victorias conseguidas sobre el enemigo por los ejercitos de la patria. [...] Los cómicos esperan que el público les honrará y favorecerá con su asistencia, tanto por el objeto a que se dirigen sus tareas, como por sus buenos deseos”.*⁹

Cada teatro hizo su representación y quince días más tarde detallaban en la prensa los beneficios recogidos¹⁰. Lo firmaba y daba fe de ello el contador general, José Clavijo. No fue esta la única ayuda prestada por los teatros a la causa española. El 17 de septiembre se publicaba un mensaje semejante en el que los actores mostraban su dolor por la desgraciada situación en que se encontraba el ejército de Zaragoza y afirmaban que, a pesar de las deudas que las compañías tenían contraídas, invertirían ambas el producto de una nueva función en lienzos para los soldados, siendo las mismas actrices las que cosiesen las camisas. Es en este momento en el que se presenta la primera pieza alegórica nueva y original en la Cruz, *El engaño francés*, de Josef Barbieri, y en el Príncipe la comedia de Zavala y Zamora *Los patriotas de Aragón*. El día 29 explicaron con todos los pormenores lo que se hizo con el dinero recaudado; como resulta interesante para entender cuáles eran los gastos que acarrearía una empresa teatral, extractamos aquí el que se publica en el *Diario de Madrid* con respecto al coliseo de la Cruz:

“Productos

Por la entrada eventual de billetes..... 7.714,12

Id. por el donativo voluntario del público: 5.509

Total..... 13.223,12

Gastos del mismo día

Alumbrado.....280

Sueldos de contaduría.....71

⁹ *Diario de Madrid*, 13 de agosto de 1808, p. 24.

¹⁰ Las tres funciones del teatro de la Cr.: 16.129,22; Las tres funciones del P.: 16.238,14. Se han invertido en los ramos de la guardarropía, alumbrado, pago al autor de la loa, gratificación a la tropa de infantería, de escenario, y extraordinarios: en la Cr.: 2.036,16; en el P.: 2.030,15; líquido a favor del vestuario: 28. 301,5.

<i>Polvorista.....</i>	<i>44</i>	<i>id de censor y escribano.....</i>	<i>28</i>
<i>Guardarropa y teatro.....</i>	<i>348.16</i>	<i>Obras pías por el día.....</i>	<i>91.10</i>
<i>Comparsas y su vestuario</i>	<i>144</i>	<i>Censos id.....</i>	<i>78.12</i>
<i>Sueldos de jubilados...931.17</i>		<i>Hospicio por los billetes.....</i>	<i>137.26</i>
<i>Orquesta de la Cr.....</i>	<i>418</i>	<i>Alquiler del coche para las actrices</i>	<i>68</i>
<i>Cobradores de id.....</i>	<i>132</i>	<i>Por la décima parte de los gastos</i>	
<i>Id. del P.....</i>	<i>140</i>	<i>siguientes, que corresponde a este día</i>	
<i>Dos apuntadores.....</i>	<i>36</i>	<i>día.....</i>	<i>233.17</i>
<i>Total de gastos.....</i>	<i>3394.30</i>		

Las partidas correspondientes son sólo correspondientes al gasto diario, y además tiene todas las funciones el principal para ponerlas en escena, que es a proporción de cada una; y el de la del día 17 es el siguiente:

<i>Al ingenio de la pieza del Engaño francés.....</i>	<i>600</i>
<i>Al pintor por lo que ha pintado.....</i>	<i>600</i>
<i>Por la madera y otros gastos.....</i>	<i>435</i>
<i>Clavos y demás herrage.....</i>	<i>64</i>
<i>Jornales de los trabajadores y asistencias.....</i>	<i>407</i>
<i>Al maestro de música por haber enseñado en la parada la de la función 4 días de sueldo.....</i>	<i>120</i>
<i>Copias de papeles de música.....</i>	<i>38</i>
<i>Ensayos pagados a las comparsas.....</i>	<i>68</i>
<i>Total de gasto general.....</i>	<i>2332</i>

Del qual, por haber durado la función 10 días, corresponde la 10ª parte al 17, y es la cantidad que se halla en la anterior cuenta la última partida, por lo que no han querido su haber y lo han dexado a beneficio de la obra pía, que son:

<i>Los músicos todo su haber.....</i>	<i>418</i>
<i>Los individuos de la contaduría, id.....</i>	<i>71</i>
<i>Censor y escribano, id.....</i>	<i>28</i>

Total haber.....10.345, 8”.¹¹

El público se mostró siempre, mientras duró la invasión, exaltado y entregado en la representación de las comedias patrióticas; nos lo demuestra el lleno de los teatros y su permanencia en escena durante varios días, contrastando con el día o dos que solían estar en cartel las demás obras¹². Y es que el pueblo de Madrid acudía con toda celeridad y entusiasmo a un teatro que estaba muy ligado a la situación presente. Ya escribía Cascales en sus *Cartas Filológicas* sobre la utilidad social indiscutible de las representaciones cómicas, y afirmaba que si en España no hubiera comedias, “*se debieran hacer de nuevo, por los muchos provechos y frutos que de ellas resultan*”¹³. Con mucha más concreción decía Sebastián y Latre que uno de los objetivos del teatro debía ser contribuir todo lo posible a “*inspirar las máximas que constituyen buenos christianos, fieles vasallos del rey, hombres útiles al Estado y zelosos ciudadanos por el bien de la Patria*”¹⁴.

El 27 de mayo de 1813 se produjo la salida definitiva de los franceses por el movimiento general de retirada de las tropas hacia el norte, donde encontrarían su derrota final, concretamente en la ciudad de Vitoria. Entró el Empecinado en Madrid y el entusiasmo patriótico se desbordó y se prolongó todo el resto del año y gran parte del siguiente. El Ayuntamiento de la capital mandó quitar las armas de Bonaparte colocadas en el aposento del coliseo del Príncipe y sustituirlas por las de la Casa de Borbón, y el 30 de mayo se celebraba el día de San Fernando con funciones primorosas e iluminación de los teatros. Desde junio de 1813 hasta el final de la guerra y la entrada de Fernando VII en nuestro país no cesó la creación de este peculiar teatro que a continuación analizaremos. La prensa consigna de nuevo en sus anuncios la recaudación de las entradas y se puede considerar un ascenso notable en ellas. Muchas de estas funciones fueron en beneficio de las tropas, en un principio, y ya a mediados de temporada, en favor de actores determinados, lo cual también era un reclamo para el público. Muchos de los cómicos que

¹¹ *Diario de Madrid*, 29 de septiembre de 1808, pp. 285-286.

¹² El público exigía no en calidad sino en cantidad, no le importaba cómo se representara sino que se renovara rápidamente el repertorio para poder ir al teatro cada tarde. La cantidad de obras que se representaba explica porqué en tantos casos se actuaba de forma tan desastrosa.

¹³ F. Cascales, *Cartas Filológicas*, p. 39. (Cito por A. García Berrio, *Intolerancia de poder*, p. 33).

¹⁴ T. Sebastián y Latre, *Ensayo sobre el Teatro español*, [h. 27].

habían salido al exilio por su disconformidad con el régimen y por la negativa a representar traducciones francesas comienzan a regresar a Madrid y a participar en las funciones.

Comprobaremos que el arte de la dramaturgia, a lo largo de toda la lid, fue usado como cauce de influencia en el pueblo, máxima que venía del Neoclasicismo, y que fue empleada en los dos bandos que se perfilaron durante la contienda, el nacional y el afrancesado. Y del mismo modo que la lucha pasó de ser un episodio bélico-patriótico a adquirir una profunda significación político-revolucionaria; después de una primera etapa de patriotismo en los coliseos, nació, de forma sorprendente, un subgénero que seguía los pasos del anterior, el teatro político, creado por la preocupación general del pueblo y su interés en la intervención política. En él, los nuevos valores liberales se encarnaron en personajes históricos significativos. El valor de la literatura dramática, como vemos, se convirtió en testimonial, y no sólo el combate bélico, sino también el ideológico, se trasladó a la escena.

Después de una introducción en la que vamos a conocer los porqués del nacimiento de esta literatura de circunstancias durante la Guerra de la Independencia, analizaremos las obras una a una para conocer con detalle todas sus características. Dividimos su estudio por bandos políticos, ya que la ideología de los partidos fue un aspecto fundamental, el más importante de hecho, para la escritura y representación de estas composiciones. Los dos bandos principales fueron el nacional y el josefino o afrancesado. Dentro del primero podremos apreciar la diferencia entre el teatro patriótico, para el que se compusieron piezas alegóricas, nuevas comedias heroicas militares y sátiras contra el francés; y el teatro político o ideológico en el que quedaron reflejados las luchas internas del país. En ambos encontramos la subdivisión en dos partidos políticos, el formado por los liberales, enemigos de la invasión napoleónica y partidarios de la lucha, y de los conservadores, llamados “serviles”, defensores a ultranza de Fernando VII, de los privilegios y de la desigualdad. En cada uno de estos grupos estudiaremos los géneros, tanto mayores como breves, a los que se adscriben estas obras, los autores de las mismas y las peculiaridades de su escritura y representación, en caso de que la hubiera. Los géneros que vemos representarse provienen de épocas anteriores, algunos lejanos, como las loas o los bailes, y otros surgidos en el Setecientos, como los sainetes, diálogos, unipersonales, soliloquios y tragedias y comedias en un acto. Todos ellos, no obstante, con la coletilla de “patrióticos”, “políticos” o

“análogos a las circunstancias” que es donde surgen sus diferencias o peculiaridades. Las piezas que surgieron en ambos bandos, guiados siempre por un fuerte compromiso, no siempre se correspondieron con las exigencias formales y estéticas. La estructura de su argumentación era casi siempre muy simple y transmitían todas el clima psicológico que reinó durante la campaña propagandística. De hecho, su único propósito era sacar adelante unos textos, ya fuese para ser leídos o representados, en los que, en ninguno de los casos, se consideraba la perfección formal, e incluso de interpretación, como el primordial de sus objetivos, y menos en esta atmósfera de premura, y a veces de angustia, en la que vieron la luz.

11.2. La creación de un teatro patriótico-político

Los acontecimientos históricos de la Guerra de la Independencia tuvieron una repercusión inmediata en la dramaturgia española, que se convirtió en un fenómeno prioritariamente político y social sirviendo de impulso para la lucha y la resistencia heroica, y como propaganda para los dos bandos surgidos tras la invasión. La afirmación de Jesús Rubio Jiménez refiriéndose al teatro del siglo XVIII: “ninguna otra diversión tuvo su dinamismo como medio de comunicación que llegaba a los ciudadanos sin necesidad de que estos estuvieran alfabetizados”¹⁵ perdura también en el XIX. José Antonio Maravall argumenta que ningún género vale tanto como la poesía dramática, con su amplia proyección entre el público y su eficacia en promover la adhesión a la ideología que difunde¹⁶. El teatro era, por entonces, un medio de comunicación importantísimo que llegaba a todas las clases sociales. Los niveles de analfabetismo eran todavía muy elevados a principios del siglo XIX, y la dramaturgia se utilizaba como un instrumento de propaganda, explica Enmanuel Larraz, dirigido a asambleas numerosas que reaccionaron de manera muy impulsiva dejándose llevar por las impresiones del momento. Era también una

¹⁵ J. Rubio Jiménez, *El Conde de Aranda y el teatro*, p. 9. Sobre este aspecto de difusión a través del teatro véase el interesante artículo de Celso Almunia, “Los medios de comunicación en la crisis del Antiguo Régimen, entre las ‘Voces Vagas’ y la dramatización de la palabra”, en P. Fernández Albaladejo, (ed), *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, III, pp. 405-418. En él afirma que el efecto conseguido en un público entregado es la eficacia de los mensajes, es decir, su inmediata traducción a la praxis cotidiana, ya que la palabra se convierte en acción y se produce una auténtica comunión entre el receptor del espectador teatral.

¹⁶ J. A. Maravall, “Política directiva en el teatro ilustrado”, p. 524.

forma de popularizar ideas y de dar realce a las acciones heroicas¹⁷. Además, como ya hemos indicado, los coliseos no sólo ayudaron a mantener los ánimos de la insurrección siempre vivos, sino que sirvieron a la importante labor de recoger fondos monetarios para las necesidades básicas, generalmente de los ejércitos. Así, muchas de las funciones que se anunciaban en la prensa, recalcaban que lo recaudado en el día sería entregado como donativo.¹⁸

La invasión napoleónica convirtió el teatro de Madrid en un campo de batalla que dependía del grupo político que dominara durante la contienda. Es importante conocer los momentos de salida y entrada de José Bonaparte en la capital para comprender la cartelera teatral de los años de la guerra¹⁹: cuando permanecía el intruso en el trono se podían ver operetas y traducciones de comedias francesas, principalmente, así como obras que resaltaban la naturaleza ilustrada de su reinado y que lo ligaban al pasado de España, pues a José I le interesaba el teatro por su valor propagandístico. De esta forma, en las zonas que él dominaba impuso un repertorio que difundiera sus ideas, para orientar así la opinión pública. En cambio, en los meses en los que la capital permanecía libre de ocupación surgió el llamado “teatro patriótico”, “teatro de urgencia”, “teatro de combate”, “literatura de la resistencia” o “drama bélico de actualidad”, expresiones acuñadas por Jorge Campos, Emilio Palacios, Celso Almunia, Georges Demerson y Justo García Soriano respectivamente²⁰. Se trata de composiciones utilitarias, politizadas, en contacto con la

¹⁷ E. Larraz, “Teatro y política en el Cádiz de las Cortes”.

¹⁸ No se quedó atrás el censor de los teatros, Manuel José Quintana, que descontaba de su sueldo de junio a octubre 3.750 reales, lo correspondiente a los días de esta temporada en que el teatro había estado cerrado. Por otro lado, las damas de la alta sociedad también se comprometieron, al igual que las majas, y formaron La Congregación de Lavado y Cosido, una junta de señoras de la nobleza para lavar y coser la ropa de los soldados en estas críticas circunstancias. También se creó, como nos informa la prensa de la época, el de las Buenas Patricias.

¹⁹ La primera fue el 20 de julio de 1808 con una muestra de hostilidad encubierta por parte de los madrileños. No hubo adornos ni gente. La segunda se verificó el 22 de enero de 1809, mucho más correcta y respetuosa que la anterior aunque sin muestras exteriores de monumentalidad. La tercera, después de la batalla de Talavera, tuvo lugar el 15 de agosto de 1809, con fuegos de artificio, convites y su presencia en el teatro la misma noche. La siguiente, casi de incógnito después de la conquista de Andalucía fue el 13 de mayo de 1810, y por último, entró en Madrid el 15 de julio de 1811, pasado el bautizo de su sobrino y el viaje a París, y fue recibido con una gran gala e iluminación, bajo un arco de triunfo, con las calles empavesadas, orquestas por todo el recorrido y fuegos artificiales.

²⁰ J. Campos, *Teatro y sociedad*, p. 143; E. Palacios Fernández y A. Romero Ferrer, “Teatro y política (1789-1833): Entre la Revolución Francesa y el silencio”, p. 212; C. Almunia, “Los medios de comunicación en la crisis del Antiguo Régimen, entre las ‘Voces Vagas’ y la dramatización de la palabra”, p. 418; G. Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, I, p. 419 y J. García Soriano, *Anales de la Imprenta en Murcia y noticia de sus impresores*, p. 45. Más cercano a los hechos encontramos la teoría y denominación de Santos Santamaría, que afirma que como en las comedias pueden representarse costumbres históricas, políticas o de

historia coetánea y que pretendían guiar al país. Es verdad que ya existía en el siglo XVIII una política teatral dirigida desde el gobierno, pero lo que ahora nos encontramos es un intento programado de divulgación política²¹. Al contrario de la comedia ilustrada, estas obras dramáticas sí buscan efectos de psicología de masas²², y su finalidad ya no es moralizante sino patriótica. Las obras del bando nacionalista, ya fuese absolutista o liberal, cumplían con el propósito de despertar en el público sentimientos adversos hacia la invasión, los hermanos Bonaparte, el gobierno francés y los afrancesados²³. Sabemos, de hecho, que sólo unos años más tarde, durante el Trienio Liberal, las Cortes autorizaron al gobierno político de Madrid para que éste obligase a los empresarios de los teatros a ejecutar funciones patrióticas para animar el espíritu público, ofreciendo rasgos de virtudes cívicas y altos ejemplos de gloria nacional.²⁴

Es curioso, pero el periódico llamado *Regañón General* escribía ya en 1803, cinco años antes del nacimiento del teatro patriótico, una carta firmada por “El Presidente” en la que presentaba ideas que, efectivamente, serían tomadas al pie de la letra en el momento en que comenzó la contienda:

clases elevadas de la sociedad, toma diferentes nombres: comedia histórica, política y urbana o alta. Cuando los hechos políticos son de actualidad, concluye, es comedia de circunstancias. (Santos Santamaría del Pozo, *Teoría de los géneros literarios*, Valladolid, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, 1883, p. 88).

²¹ Los Bonaparte habían tomado la iniciativa de esta ofensiva política, pero no dejaron de sorprenderse por la celeridad y la violencia con la que respondieron los españoles con la literatura, la ridiculización en las estampas, los bélicos sermones de los sacerdotes, los catecismos políticos contra los franceses, las fábulas, etc. El teatro se presentó en la vertiente de piezas graves de exaltación y denuncia, y en la vertiente cómica en que los franceses quedaban caricaturizados y sin prestigio, y escribe Larraz que su eficacia estaba en la rapidez con que los dramaturgos y los actores eran capaces de hacer su versión teatral de los acontecimientos. (E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole*, p. 336).

²² Ya había expresado Larraz que con la Guerra de la Independencia, primera lid de los tiempos modernos, se había inaugurado la guerra psicológica donde la propaganda jugó un papel igual de importante que las armas. (E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole*, p. 223). Comenta José Antonio Maravall que ningún género vale tanto como la poesía dramática, con su amplia proyección entre el público y su eficacia en promover la adhesión a la ideología que difunde. (J. A. Maravall, “Política directiva en el teatro ilustrado”, p. 524). Dice Freire que se escribe y se representa un teatro “de mayorías”, en el que no se cuida el decoro ni se tiene en cuenta el buen gusto, y certifica que del proyecto neoclásico sólo quedó una idea: la utilidad del teatro como escuela, pero no de cuestiones morales sino de política. (A. M. Freire, “El definitivo escollo”, pp. 395-396).

²³ Afirma el investigador Paul Patrick Rogers que el teatro español de este período sirvió como medio de expresión para el sentimiento público en lo relativo a ciertos temas que llegaban al corazón y también como medio de difundir propaganda contra los franceses. (P. P. Rogers, “The Peninsular War as a Source of Inspiration in the Spanish Drama of 1808-1814”, pp. 264-269).

²⁴ Decreto de las Cortes autorizando al gobierno para que se arreglen los teatros de manera que las representaciones sean correspondientes a la nación heroica a que se dirigen: A.M.M., Secretaría, Legajo 2/470/62. Encontramos otro documento de 1822 en el que afirma que se realizaban funciones patrióticas para socorrer a los pueblos necesitados de Cataluña: A. M. M., Secretaría, Legajo 3/475/9.

“Todo lo que se dirige a la felicidad de un reyno y que interesa a su gloria pertenece de derecho a Melpómene, pues a ella le toca instruir a los que mandan, reanimar el amor de la patria en los individuos, inspirarles esa noble energía que produce los hombres grandes, y presentarles exemplos que puedan excitar su emulación”.²⁵

Añadía posteriormente que el teatro debía también, con mayor motivo, atender a las necesidades de su nación, antes que a las fantasías y caprichos del vulgo. Del mismo modo expresaba Juan Lombría años más tarde que el carácter particular de cada uno de los pueblos se anunciaba por sus espectáculos; por lo tanto, las luchas y los simulacros militares revelaban a una nación guerrera como entonces era España.²⁶

Comenta Alcalá Galiano que para conocer la literatura de un país primero hay que analizar las circunstancias políticas en las que vive, pues *“es sabido que en el día no es posible examinar la literatura en sí misma solamente”*²⁷. Precisamente, el teatro escrito fruto de la Guerra de la Independencia lo estudiamos con la idea de afrontar el texto literario sin demasiado apego a la calidad estética, de la que la mayoría carece, sino más bien, el aspecto ideológico y el contexto social que refleja. A este teatro, aunque está muy lejos del hábito literario de la buena literatura²⁸ [Manuel José Quintana, en la advertencia previa que hace a sus poesías patrióticas dice que los imprime *“confiando en que se condone el desaliño de la ejecución al interés patriótico de los asuntos”*²⁹], no se le puede quitar el mérito de encontrar en él un testimonio temprano, de rigurosa contemporaneidad.

²⁵ “El teatro con relación a las costumbres”, *Regañón General*, 3 de diciembre de 1803, p. 426.

²⁶ J. Lombría, *El teatro: origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas*, p. 12.

²⁷ A. Alcalá Galiano, *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1844, p. 7. Precisamente, un artículo de Philip Deacon estudia esta estrecha conexión entre las ideas de una época y el proceso de composición de obras literarias. (P. Deacon, “Precisión histórica y estética teatral en el siglo XVIII español”, en G. Carnero, Ignacio J. López y Enrique Rubio (eds.), *Ideas en sus paisajes. Homenaje al profesor Russell P. Sebold*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pp. 141-149).

²⁸ El historiador José María García Rodríguez comenta que los escenarios españoles conocieron *“ciertos frutos no muy maduros de los ingenios.”* (J. M. García Rodríguez, *Guerra de la Independencia. Ensayo histórico-político de una epopeya española*, Barcelona, Luis de Caralt, 1945, II, p. 319.). Ya había escrito con anterioridad Hugo Blair que el gusto depende y está sometido a muchas controversias sociales y a determinadas situaciones históricas, así *“el aura popular o el espíritu de partido puede otras veces ensalzar y dar grande reputación, aunque efímera, a obras que no la merecen.”* (H. Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, I, p. 43).

²⁹ M. J. Quintana, *Poesías Completas*, p. 333.

Lo consideramos ahora, más que nunca, como una forma de expresión artística que contiene la realidad de su entorno. Los autores que escribieron durante la lucha plasmaron en sus obras la geografía del pueblo español, de los franceses, de los soldados, de los usos y costumbres en este período, de la forma de actuar, de pensar y hasta de hablar. Así, expresa el historiador Vaca de Osma que los años finales del reinado de Carlos III se escriben y se graban; Carlos IV y su tiempo, sin embargo, se pintan o se representan en el Corral del Príncipe.³⁰

No obstante, antes del nacimiento de este tipo de teatro había nacido ya la música y la poesía patriótica, que fue muy abundante y floreció a partir del 2 de mayo, y ya antes en el combate de Trafalgar. Los poetas incitaron públicamente a la sublevación contra el invasor y trataron de enardecer el ánimo de los españoles³¹. Este tipo de poesía tenía mucha publicidad en la prensa diaria y en papeles sueltos, y además corría de boca en boca³². No obstante, la mayoría de las obras patrióticas que se representaron fueron efímeras y hoy no se han conservado sino las mejores, las de autores más conocidos o las que tuvieron una difusión, a veces gratuita, a través de publicaciones impresas. Probablemente, la mayoría de estas composiciones tuvieron una circulación reducida, a pesar de que alguna de ellas contó con varias ediciones; aun así, el eco de todas se apagó con el fin de la guerra, y pasaron a ser consideradas despectivamente como “obras de circunstancias” por la mayoría de los críticos. Escribe Alcalá Galiano que, durante la lucha, la atención del pueblo español, desplazada de las empresas literarias, pasó a las vicisitudes de la guerra civil con sus

³⁰ J. A. Vaca de Osma, *La Guerra de la Independencia*, p. 24.

³¹ Ya expresaba Leandro Fernández de Moratín en el prólogo de sus *Orígenes del Teatro Español* el influjo que desde siempre había tenido el sistema del gobierno, la política y las costumbres en las producciones literarias, y cómo la poesía había surgido ya desde sus orígenes para celebrar las alegrías privadas y públicas, para recomendar las virtudes cristianas de los santos o las acciones heroicas de los príncipes y capitanes. (L. F. de Moratín, *Orígenes del teatro español*, en *Obras Completas*, II, pp. 148 y 151).

³² Un buen ejemplo es la “Alarma Española” de Meléndez Valdés que aparecía precedida por una breve introducción en la que revelaba su “*interés de clamar y obrar contra el enemigo más perverso y cruel. Así, pues, repitamos los dos y repitan triunfantes sus soldados llenos de entusiasmo y amor patrio:*

*Al arma, al arma, españoles,
que nuestro buen rey Fernando,
víctima de una perfidia,
en Francia suspira, esclavo”.*

Escribe Demerson que Meléndez fue mucho más que un simple espectador, y le confiere, junto a Quintana, el papel de iniciador del movimiento de repulsa no únicamente político, sino también literario. Lo considera como uno de los autores más destacados de la literatura de la resistencia. (G. Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, I, p. 715).

escenas de lucha y confusión. Creía que los resultados de esta revolución podrían haber sido, como efectivamente lo fueron, beneficiosos para la causa del proceso intelectual, pues “*el espíritu patriótico apeló felizmente en su ayuda a la elocuencia y la poesía para aumentar la excitación del pueblo contra los invasores franceses*”.³³

Los preceptistas neoclásicos, siguiendo a Aristóteles, habían distinguido, con motivo de sus diferentes finalidades, la fábula trágica de la cómica. La primera buscaba corregir las pasiones del temor y la compasión; la segunda pretendía inspirar el amor a la virtud o el desprecio del vicio. Lo importante de la fábula y lo que producía el deleite, opinaban, no era que los hechos fuesen reales o inventados, sino que tuvieran una buena organización. Aun así, los preceptistas del XVIII sentían predilección por los temas verdaderos, y preferían que no fuesen sucesos modernos porque la gente los reconocería y se acordaría de ellos con detalle, por lo que el poeta gozaría de menos libertad a la hora de modificar o variar algunas circunstancias. Luzán apoyaba la siguiente advertencia sacada de Muratori:

“No saquen los argumentos de historias muy modernas, porque los hechos muy recientes se saben con más individualidad, y aunque la historia no haga mención de todas las circunstancias del hecho ni nombre todas las personas que tuvieron parte en él, sin embargo dura todavía entre los hombres la memoria de tales circunstancias y de tales personas”.³⁴

³³ A. Alcalá Galiano, *Memorias de ___ publicadas por su hijo*, I, p. 34. Además, escribe que la libertad de la imprenta y la poco rígida administración de la censura bajo José Bonaparte debieran haber tenido efectos beneficiosos en la literatura, pero que la revolución mantenía a las gentes en un estado de agitación permanente que impedía prestar atención a todo lo que no tuviera relación inmediata con los acontecimientos del día, por los que “*la política y exclusivamente la política del momento, se convirtió no sólo en el tema de toda clase de escritos sino hasta de toda clase de pensamientos*.” (A. Alcalá Galiano, *Literatura española. Siglo XIX. De Moratín a Rivas*, p. 36).

³⁴ I. de Luzán, *Poética*, p. 455. Sin embargo, fue idea común entre los preceptistas que los asuntos de las piezas teatrales debían ser conformes a las costumbres, sentimientos y creencias del público al que iban destinadas; y desde Montiano en adelante muchos propusieron que los asuntos se sacaran de la historia patria a fin de interesar verdaderamente al público. Samaniego había escrito que las acciones de nuestra escena había que buscarlas dentro de cada y celebrar, según el precepto de Horacio, las glorias domésticas. (Discurso XCII de *El Censor*, 1786, p. 435). Jovellanos también expresa en el prólogo a su *Pelayo* que nuestra nación ya nos ofrece argumentos oportunos y sublimes. Véase el artículo de I. Urzainqui, “Aspectos de la diversidad de la crítica teatral del Neoclasicismo español”, en AA. VV., *El mundo hispánico del Siglo de las Luces*, II, pp. 1293-1318.

No tomaron en cuenta estas consideraciones los dramaturgos de las comedias escritas durante la Guerra de la Independencia, ni en las que ponían en escena las grandes batallas del momento, ni en las piezas breves, en las que llevaban a escena hechos conocidos, aunque tergiversados, donde mostraban sus invenciones y los deseos del pueblo, como los de la supuesta muerte de Napoleón o la continua borrachera de José I, Pepe Botellas³⁵. Más cercano a lo que nos encontramos en estas piezas que retratan hechos rigurosamente contemporáneos es la afirmación de Jovellanos, que opinaba que todo cuanto pudiera contribuir a sostener la verosimilitud de la comedia se debería observar con miramiento, porque sus asuntos nos eran familiares y estaban a nuestro alcance. Por este mismo motivo prefería que se representasen los hechos presentes o de un pasado reciente y de nuestro mismo país. Además, advertía Santos Díez González en sus *Instituciones Poéticas* que los fines políticos de una nación podían inducir tales mudanzas que los teatros tuvieran necesidad de otras reglas y de otra poética³⁶. Esto es lo que sucede, precisamente en este teatro nacido para un momento concreto y, por lo tanto, con unas peculiaridades especiales que hacía que no siguiera de cerca a las poéticas anteriores.

Para comenzar, estas obras no ponen toda su inspiración, como pretendían Moratín y Jovellanos, al servicio de la ilustración y la moral; ahora el arte dramático se ha convertido en un instrumento del gobierno, con unos fines instantáneos entre los que no estaba la perduración de su fama para la posteridad³⁷. Siguiendo esta misma idea, Iris M. Zavala habla de la creación de este teatro como obras realistas que surgieron para satisfacer

³⁵ Vienen bien las palabras de Arteaga cuando expresa que la representación, la imitación o los símbolos proporcionan una felicidad al hombre, un orden de las ideas, sensaciones y afectos que la realidad se muestra incapaz de ofrecerle. El arte nace así contra los males de la vida, para dar satisfacción de lo que no nos puede dar la realidad. Agustín Izquierdo dice comentando a Arteaga: “*De la insatisfacción, de la insoportabilidad de la vida, surge la necesidad del arte, es decir, de la mentira, de la ficción, cuyo elemento es necesario en la felicidad del hombre a causa del carácter de la existencia.*” (A. Izquierdo Sánchez, prólogo a las *Investigaciones*, p. XXXV).

³⁶ S. Díez González, *Instituciones Poéticas*, p. 184. Sánchez Barbero, de hecho, dentro de la imitación de la bella naturaleza no sólo admite lo pasado, histórico, fabuloso o ideal, también el “*mundo actual, físico, moral y político.*” (F. Sánchez, *Principios de Retórica y Poética*, p. 130).

³⁷ Mucha razón tenía H. Blair al decir que “*el público es el juez supremo a quien por último se ha de apelar en las obras de gusto por fundarse el modelo de éste en los sentimientos naturales y comunes a todos los hombres*” pero añadía, y es nuestro caso, que no siempre el gusto del público permanece después del primer aplauso, y es que a veces, un escritor podía adquirir una reputación momentánea sólo por condescender con las pasiones o preocupaciones de un momento dado, aunque la crítica, andando el tiempo, condenase la obra con razón por sus defectos estéticos. (H. Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, p. 50). También Moratín escribió que “*repitiendo muchas veces el nombre de patriotismo, la ignorancia y la parcialidad hacen aparecer como excelente lo menos digno, y el vulgo de los necios aplaude.*” (L. Fernández de Moratín, *La derrota de los pedantes*, p. 103).

necesidades políticas inmediatas, libros que la lucha por la libertad hizo nacer. Por eso opina que, al carecer de valores estéticos y estar escritas para un determinado y concreto marco político que defendían, pasados esos momentos perdieron su actualidad y se sepultaron en el olvido, pues dejaron ya de interesar.³⁸

Encontramos en el teatro de la Guerra de la Independencia obras conformes a la verosimilitud, definida como todo lo que es creíble conforme a nuestras opiniones. Tenemos en cuenta que más buscaban los dramaturgos el verismo en la representación, por lo que se solían evocar en los decorados los escenarios reales conocidos por el público. Muratori distinguía una verosimilitud popular, que es aquella que parece tal al vulgo y a las personas legas; y otra noble que sólo parece tal a los doctos. Es decir, que una misma cosa podía caer en lo posible y no en lo creíble, y otra en lo creíble y no en lo posible. El precepto que dio Aristóteles fue comúnmente aceptado por todos: los poetas debían anteponer lo verosímil y creíble a la misma verdad. El poeta siempre busca lo extraordinario, lo nuevo, lo maravilloso, y para esto es mucho mejor la verosimilitud poética que la verdad histórica. De hecho, muchas veces es preciso que el escritor se aparte de las verdades científicas para seguir las opiniones vulgares; un ejemplo muy claro lo vemos en toda la literatura surgida alrededor del rey José Bonaparte al que, sin motivo justificable, se le calificó siempre de forma negativa.

Jovellanos atribuía al héroe de la tragedia las cualidades esenciales de honrado, noble y virtuoso para que se pudieran conseguir todos los fines morales de ese noble género, ya que el espectador se interesaba por el virtuoso afligido, moviendo su indignación hacia el causante de estos males. En realidad, así sigue siendo durante la Guerra de la Independencia: los héroes que nos presentan son los contemporáneos que están luchando y son injustamente caídos por el mal francés. Juan Francisco Plano apoyaba la idea de que en el teatro debían salir los héroes nacionales, pues interesaban más que los ajenos; y recalca el hecho de que el público ponía más atención en los sucesos según la mayor o menor proximidad en que los consideraba dentro de su realidad³⁹. Por eso, el espectador

³⁸ Iris M. Zavala, “Características generales del siglo XIX (burguesía y literatura)”, en J. M. Díez Borque (dir.), *Historia de la literatura española. III*, p. 12.

³⁹ J. F. Plano, *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, p. 57.

que, además era cercano y apasionado, se entregaba con fervor a este teatro de la guerra⁴⁰. Como diferencia fundamental a lo señalado por los preceptistas neoclásicos debemos decir que el drama patriótico no invitaba a que el pueblo aprendiese de las desdichas de los protagonistas para no entregarse con violencia a estas pasiones y riesgos, al contrario, animaba a la población con el claro fin de que siguiera sus pasos, porque era un deber moral levantarse contra el invasor. Tenían, por tanto, las tragedias de la guerra el efecto contrario de purgar pasiones, pues lo que hizo fue alentarlas.

Entre las notas con que Manuel José Quintana comentaba algunos versos de su poética señalaba, con respecto a la tragedia, que no se podía negar sin injusticia al pueblo español las dotes de ánimo propias para gustar de la este género: imaginación pronta, que se afecta vivamente de las desgracias ajenas; sensibilidad, que simpatiza con ellas; nobleza y elevación en sus pensamientos. Sin embargo, se lamentaba de que, a pesar de los esfuerzos que desde Montiano acá se habían hecho para aficionar al público a este espectáculo, no se había conseguido, y añadía que, para que la tragedia pudiera llamarse nacional, era preciso que fuese popular, es decir, que el pueblo se afectase de ella, como habla y juzga de un acontecimiento público, como un incendio, una muerte, una alevosía o una catástrofe cualquiera que ocurre a su vista. Por eso, concluía expresando que las tragedias modernas carecían de aquellas gracias nativas, de aquel aspecto original que constituía un carácter propio, distinto de otras naciones y de otros autores⁴¹. La misma opinión había expresado Diderot en su *Discurso sobre la poesía dramática* al escribir que sólo tendría efecto un teatro que presentase personajes, ideas y conflictos semejantes en todo a los del espectador, tomados de la vida real, corriente y contemporánea, y que le afectase emocionalmente, desde la semejanza humana inmediata entre el mundo del espectador y el de la escena. Podemos decir ahora que con las tragedias escritas durante la guerra se llega por fin a estas

⁴⁰ Castagnino define el “espíritu del pueblo” característico del teatro en España. Es de la opinión de que los largos siglos de luchas semibárbaras contra el árabe fortificaron un alma nacional y alertaron un sentido realista e inmediato de las cosas, y que las aventuras del descubrimiento, las guerras religiosas y el imperio dieron al pueblo español un orgullo nacional que se expresa en el teatro, fiel reflejo de este espíritu. (Raúl H. Castagnino, *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1981, p. 70)

⁴¹ M. J. Quintana, *Ensayo de un poema*, p. 83. En la actualidad, el crítico F. Ruiz Ramón sintetiza los factores del fracaso de este género en cuatro puntos: el excesivo y paralizante mimetismo de sus cultivadores, que se someten a una servidumbre del modelo galo-clásico, la primacía de los aspectos puramente formales de la tragedia, la ausencia de sentido teatral en la construcción de la pieza dramática y la inexistencia de una tradición y un público. (F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, p. 288).

ansias características que proponía Quintana. Los textos trágicos que se escribieron o adaptaron durante los seis años de contienda fueron eminentemente nacionales y populares, afectando al espectador de una forma directa.

Pedro Estala es el único de los preceptistas neoclásicos que se dio cuenta de la importancia de la tragedia para la política. En su discurso sobre este género habla de la rudeza de los griegos y de cómo se fue perfeccionando el arte al darse cuenta de que éste podía contribuir mucho a la instrucción de los hombres. Elogia la comedia argumentando que, a pesar de que en principio no era más que una diversión grosera para gente soez, llegó a ser uno de los objetos más importantes de la política de Atenas, ya que fue utilizada para criticar a los demagogos. Opina que la sátira, aunque violenta, es el medio más útil y eficaz para conservar la democracia y afirma que *“era de la mayor importancia para el pueblo ateniense que los sujetos encargados de los primeros empleos y que podían abusar de ellos en perjuicio de sus intereses y libertad, tuviesen un freno poderoso que los contuviese en su deber e impidiese que adquiriesen una grandeza y autoridad funestas a la República.”* Concluye expresando que la comedia antigua se proponía por objeto la política y la moral, y que sus amargas sátiras producían saludables efectos. Así explica el efecto que hace la comedia en las masas populares y que nos es perfectamente válido para este tipo de teatro que estudiamos en estas páginas: *“El pueblo, que jamás raciocina, y que tiene por una demostración cualquier golpe satírico que le hace reír, daría crédito a quantas calumnias esparciese el poeta, y perdiendo el respeto al monarca y a sus subalternos, aspiraría a trastornar la constitución”*.⁴²

Sánchez Barbero decía glosando a Marmontel que la utilidad política de la tragedia no se diferenciaba de la utilidad moral: *“La felicidad y la gloria del gobierno monárquico dependen de las buenas costumbres del soberano, de sus ministros, de sus guerreros, de los depositarios de sus leyes y de los pueblos que obedecen”*⁴³. Ya Nipho había expresado que la tragedia es el género que debía ser siempre *“el primer objeto del teatro, porque su*

⁴² P. Estala, “Estudio preliminar” [sobre la tragedia], pp. 5 y 14. J. Checa escribe que lo más llamativo es su intencionalidad política y busca los antecedentes de las ideas de Estala en el artículo sobre la tragedia de la *Encyclopédie*, escrito por Jaucourt en 1765, donde dice que los poetas griegos *“se proponían complacer su patria presentando como odioso el gobierno de un hombre solo, y el mejor medio para conseguirlo era pintando al rey con un carácter vicioso.”* Piensa Checa que Estala elaboró su propia teoría ante la situación política de aquellos años y ante su propia situación personal y profesional. (J. Checa Beltrán, “La teoría de la tragedia en Estala”, p. 252). El teatro, como muy bien vamos a poder observarlo en el de la Guerra de la Independencia, era el género más comprometido con la realidad.

⁴³ F. Sánchez, *Principios de Retórica y Poética*, p. 131.

gravedad y el decoro de los personajes inspira en el pueblo aires nobles”; además, por sólo uno de los numerosos efectos de la tragedia que enumera, el de inspirar aversión a lo malo y amor a lo bueno, había de preferirse, dice, a cualquier otra representación del teatro.⁴⁴

En lo que respecta a la comedia, Santos Díez González en sus *Instituciones Poéticas* hacía, al igual que los demás preceptistas, un repaso de la evolución que tuvo este género entre los antiguos hasta llegar a su estado actual. La primera de ellas, en la que se criticaba directamente a las personas “*ni era justicia, ni caridad, ni honesto recreo del ánimo, sino una piedra de escándalo y un manantial de desazones, odios y venganzas*”⁴⁵. Sin embargo, veremos que con muchas de las piezas de circunstancias escritas en estos años, particularmente las breves de 1808, se vuelve a este estado de crítica y burla sin ningún tipo de miramiento ni cortapisa. El fin de la comedia que señalaba Santos, esto es, representar ejemplos de la vida privada para que cada uno corrija sus defectos, no es lo que vamos a encontrar reflejado en estas obras de la invasión napoleónica.

Batteux había dividido la comedia entre un alto cómico, que sólo hacía reír al espíritu; un bajo cómico, propio de lacayos y criadas, que no admitía la grosería pero sí la sencillez y la franqueza y, por último, aquellas composiciones que no merecían el nombre de comedia y que no tenían más salsa que un burlesco grosero, mezclado a veces de truhanería e impudencia. Durante la Guerra de la Independencia las nuevas comedias, más que tratar de los defectos de la sociedad y combatirlos por medio del ridículo, buscaban expresamente burlarse de José I, al que se presentaba exclusivamente como Pepe Botellas, a los ministros franceses y a sus seguidores, mas no para tratar de cambiarlos a ellos, sino con el único fin de ridiculizarlos y aumentar en los españoles el odio hacia el francés. Además, estas obras sólo se representaban en las épocas en que los invasores desalojaban la capital. En casi ninguna de las comedias de circunstancias que entonces se escribieron tenemos una imagen de la vida privada, ni de españoles ni de franceses, sino únicamente una distorsionada y crítica de los galos en España. Arrieta añadía a la traducción del abate Batteux unas reflexiones para matizar cuál era el verdadero objeto de la comedia en general y sus varias formas, pues no consideraba estrictamente cierto que el único fin de la comedia fuese zaherir las locuras y extravagancias de los hombres. Opinaba

⁴⁴ F. M. Nipho, *Idea política*, ff. 32-33.

⁴⁵ S. Díez González, *Instituciones Poéticas*, p. 127.

que una buena comedia era aquella que sacaba a escena algo divertido, interesante e instructivo pero sin mover muy fuertemente el corazón⁴⁶. A pesar de estas afirmaciones, nosotros tenemos que matizar que el deseo de las comedias, los dramas y las tragedias de la Guerra de la Independencia era precisamente el de mover fuertemente el corazón de los españoles. Blair había escrito que los sentimientos fogosos de honor, virtud, magnanimidad y patriotismo eran los únicos que podían inflamar el fuego del ingenio y excitar en el ánimo aquellas ideas que atraían la admiración de las edades.⁴⁷

Son muy útiles, para el estudio de las composiciones dramáticas de 1808 a 1814, los datos que aporta Joaquín Álvarez Barrientos en su artículo “Sobre el cambio del concepto de imitación” que, a pesar de que él los escribe siguiendo las pautas del drama sentimental, nos son igual de válidos para el teatro patriótico y político. Comenta el investigador que los escritores de principios del XIX vuelven sobre el presente, ya que quieren explicar, o al menos reproducir, lo que sucede. De hecho, los autores empiezan a ser cronistas de la época. Afirma Barrientos que si se daban casos en el teatro de que la ilusión no funcionaba, se daban otros en que ocurría lo contrario y el público se entregaba absolutamente, identificado con lo que sucedía. Estala proponía para esta posibilidad, en vez de “ilusión”, el término “simpatía”, que es una cierta identificación con los sucesos de la escena “*pero es necesario que se presente esa realidad de una forma especial, con cierta exageración o hipérbole que desemboque en lo cómico o en lo melodramático*”⁴⁸. Con esta idea explicaba el éxito de las comedias sentimentales, pero la argumentación nos sirve para las obras escritas durante la contienda, ya que la imitación se convirtió en un instrumento para producir sensaciones en el público.

Todos los autores que han estudiado sobre esta época coinciden en que este teatro patriótico no tiene antecedente alguno en cuanto a temática se refiere, sino que surgió de forma espontánea y veloz; sin embargo, no se puede dudar de que su nacimiento estuvo muy favorecido por el tipo de composiciones que lo había precedido, muy concretamente, las comedias heroicas y militares, de las que tantos elementos toma. Para Emilio Palacios Fernández, de hecho, lo más novedoso del teatro de la Guerra de la Independencia fue la

⁴⁶ C. Batteux, *Principios filosóficos de la Literatura*, p. 313.

⁴⁷ H. Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, p. 17.

⁴⁸ J. Álvarez Barrientos, “Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español”, p. 232.

creación de comedias heroicas o militares nuevas sobre temas de rabiosa actualidad, aunque la mayoría, escribe, perdían la objetividad al entrar en el ámbito dramático y sobre todo al convertirse en armas de la contienda ideológica⁴⁹. Pensamos que muchas de las obras del teatro patriótico no son una nueva fórmula, sino una adaptación de las ya existentes a las necesidades políticas del momento. También los títulos de las nuevas comedias, al igual que los de las heroicas, evocan el heroísmo, el triunfo, la conquista, la batalla, el sitio y las proezas excepcionales de unos héroes que se presentan al público como ejemplos oportunos de patriotismo. Casi todas las que encontramos en las piezas patrióticas nos dejan constancia de una clara expresividad que se quería convertir en reclamo para el lector o espectador. La estructura, el desarrollo, la métrica y, en general, todos los elementos teatrales de estas obras de circunstancias enlazan perfectamente con las que se escribieron en la centuria anterior, y no es de extrañar, pues los dramaturgos fueron los mismos. Contaban además con el hecho de que ellos eran los suministradores habituales de comedias a los coliseos y de que los actores siempre escogían sus obras para llevarlas a las tablas pues sabían que eso era lo que el público pedía, y más importante aún, pagaba.

En nuestra opinión, a diferencia del teatro espectacular en el que el máximo interés estribaba en alardear de una cada vez más sofisticada escenografía, ahora la tramoya, que seguía existiendo y encantando al público, dejaba de ser un fin en sí misma para convertirse en un medio más de propaganda política y con el fin patriótico de mantener los ánimos enardecidos e incitar al combate. El principal objetivo de este teatro no era divertir al pueblo sino convencerle de la maldad del invasor, aumentar su animadversión hacia él y ganar partidarios para la causa nacional contra el afrancesamiento. Aún así, la continuidad con él es clara y evidente en el mantenimiento del efectismo de las batallas, desfiles y evoluciones, a pesar de que ya no se trataba de una ficción, sino de llevar a los escenarios lo que se estaba viviendo en la calle, por lo que la impresión al público era aún mayor. En muchas de estas piezas afines a la comedia militar se retrata una España maniquea dividida en patriotas españoles y enemigos franceses, aunque en algunas de ellas se podía observar

⁴⁹ E. Palacios Fernández y A. Romero Ferrer, “Teatro y política (1789-1833): Entre la Revolución Francesa y el silencio”, p. 212.

una doblez a la hora de representar a los franceses, por una parte enemigos crueles y desleales, por otra hombres de espíritu más racionalista y civilizado.⁵⁰

Al igual que la comedia heroica del siglo XVIII, el teatro de 1808 a 1814, en ocasiones, saca su argumento de hechos pasados, ya sean históricos, como el Cid, Pelayo, Numancia, o ficticios; y busca con ello ir modelando el pensamiento político de los espectadores. Escribía el cómico Manuel Guerrero en su *Respuesta a la resolución del P. Gaspar Díaz* (1743), y lo podemos aplicar perfectamente a las comedias patrióticas, que en las piezas heroicas “*se hace un mixto puramente político, de que se tejen; en ellas sólo se hallan ejemplos que mueven al heroísmo*”⁵¹. Este actor, en su defensa del teatro, ve claro que la comedia heroica ayuda a formar la conciencia patriótica incitando al público a imitar los hechos gloriosos en defensa de la nación e inflamar los ánimos de los jóvenes a las nobles empresas militares. Para Guerrero, estas comedias eran un subgénero dentro de las comedias históricas, a las que definía como “*aquellas que toda la materia de su fábrica se tomó del mismo campo de la historia, debiéndose a la buena elección del ingenio que toque los más curiosos puntos de ella*”.⁵²

Las críticas que sufrieron por parte de los ilustrados estuvieron centradas en la falta de estilo y en el avulgamiento de los nobles mitos históricos que deberían ser ejemplo de virtudes patrióticas. Sabemos que ninguno de estos autores había apoyado la composición de comedias heroicas, a las que por el contrario, denigraban en todos sus escritos. Moratín, entre ellos, escribía en los comentarios a su *Comedia Nueva* que “*la conquista de un reino, una batalla, el sitio de una ciudad, no son argumentos proporcionados para la comedia. Pertenecen a la epopeya exclusivamente, y la tragedia misma no los admite sino apartándolos de la escena y usando de ellos en relación, como de incidentes que motivan la fábula o contribuyen a sostenerla*”⁵³. Es más, afirmaba que eran unos monstruos dramáticos todas aquellas comedias que ofrecían batallas, ruinas de una ciudad o la invasión y el trastorno de un imperio. Y es muy importante el hecho de que tampoco ningún escritor neoclásico, como Jovellanos o Quintana, que fueron ardientes patriotas,

⁵⁰ Luisa Pavesio, “Sociedad española y constitución en el teatro político menor”, en E. Caldera (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, pp. 81-104.

⁵¹ Manuel Guerrero, *Respuesta a la resolución del P. Gaspar Díaz*, Zaragoza, 1743, p. 14. (Cito por E. Palacios Fernández, “Teatro”, p. 145.

⁵² M. Guerrero, *Respuesta a la resolución del P. Gaspar Díaz*, p. 12.

⁵³ J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, pp. 166-167.

escribieran ninguna comedia o tragedia patriótica o política, a pesar de su importante colaboración en la Junta Central.

Podemos afirmar, por tanto, que las comedias heroicas son un claro antecedente del teatro patriótico. De hecho, muchas de ellas, escritas en el Setecientos, se repusieron con un innegable fin durante la Guerra de la Independencia: *La afrenta del Cid vengada*, *La toma de Sepúlveda*, *Cristóbal Colón*, *La defensa de la Coruña por la heroica María Pita*, *Carlos V sobre Túnez*, *El Católico Recaredo*, etc. En esta última, por ejemplo, se recordaba cómo en el año 589 el rey Recaredo alcanzó portentosas victorias y con 300 españoles venció a 6.000 franceses:

*“A cada uno tocaban
tres franceses lo menos:
pero todos con ardor y de honor llenos,
apenas al contrario divisamos,
a morir, o vencer determinamos”*.⁵⁴

Y es que las circunstancias de la guerra no dieron lugar a esfuerzos, ni a tiempo, para crear nuevos géneros, por lo que modernizaron los ya existentes vertiendo en ellos el contenido que les interesaba transmitir con un claro cometido propagandístico e ideológico.

En lo que respecta a las comedias de magia, sabemos que el éxito de este teatro estaba en su reflejo del pensamiento y el gusto de un gran número de espectadores de los que acudían a los coliseos: su pasión por la novedad, la maravilla y la evasión de lo cotidiano. Podemos afirmar, tanto por las críticas en la prensa como por el testimonio de los contemporáneos, que este teatro apasionaba, por lo que se escribían segundas y terceras partes de una misma obra. Este hecho también ocurre en el teatro de la Guerra de la Independencia, más en el patriótico que en el político, y es que, estas comedias llegaron a apasionar y a levantar de sus asientos al público de 1808, que aplaudía a rabiar este tipo de composiciones. Y sin embargo, no encontramos en él nada maravilloso, mágico ni evasivo, sino la propia y dura realidad, a pesar de su distorsión, en la que se mostraba especialmente

⁵⁴ A. Valladares de Sotomayor, Comedia nueva original *El católico Recaredo*, Madrid, Imprenta y Librería de Don Isidro López, s.a., p. 3.

la muerte, el hambre y la destrucción que dejaba la guerra a su paso; y esto ocurrió así por las características peculiares de la identidad hispana, que ansiaba, por encima de todo, su libertad. Tampoco podemos comparar las obras de circunstancias de la guerra con las comedias de guapos y bandoleros: ni son tan imaginativas como ellas, ni mezclaban en sus historias el amor y las aventuras, más bien se alejaban de estos temas que podían hacer perder al espectador el fin primordial que perseguían. En cuanto a las escenas finales, sí encontramos ejemplos, aunque escasos, de sangrientos desenlaces y muertes en el escenario, como podíamos leer en las comedias de valentones.

En cuanto a su herencia de la comedia o drama sentimental podemos citar el característico desarreglo emocional, patetismo o llanto que veremos principalmente en los soliloquios o unipersonales, con la diferencia fundamental de que ahora no estaban causados por pasiones amorosas. En las piezas lacrimógenas puestas de moda desde finales del XVIII se realzaban los personajes femeninos, y los antihéroes se definían por su crueldad, inhumanidad e insensibilidad. En el caso del teatro patriótico, estos últimos aparecían definidos por los vicios característicos de los franceses: inmoralidad, ateísmo, violencia, borrachera, tiranía y despotismo. Otros elementos comunes con el melodrama surgido en estos primeros años del XIX era, en su forma externa, la superficialidad de los caracteres y la sencillez de su planteamiento dramático, la democratización de los personajes, que no son ya exclusivamente burgueses como en el género serio, la clara visión de un mundo maniqueo de caracteres como medio claro y eficaz de poner de relieve las virtudes de sus protagonistas, y la espectacularidad en la representación de escenas tales como incendios o ajusticiamientos. También tenía en común la combinación con partes musicales, que era muy significativa en las obras melodramáticas y en las escenas trágicas unipersonales y en los soliloquios que se escribieron con gran profusión durante los primeros años de la guerra. Ambos géneros dramáticos pretendían conmover al espectador pero con fines diferentes. Estas obras, además, fueron abriendo las puertas al gusto de la estética romántica, con la que compartía tantos elementos, con excepción del final feliz y del consuelo. En algunas de ellas, como han aclarado los investigadores especializados en el tema, se perfilaban motivos que luego serían centrales en los dramas románticos, como ejemplos de “fastidio universal”, semejanzas en la ambientación, lúgubre y tenebrosa, en la música y en el ambiente de escenas nocturnas, de claroscuro, tormentas tempestuosas, en

los arrebatos de los protagonistas, en el erotismo y el exotismo, el deseo de evasión como consecuencia del mal de siglo, en el estilo exclamativo asociado con la expresión de emociones, y en el escenario y el color local de estos dramas. Salvo en estos dos últimos puntos, apenas encontramos nada de lo anterior en los dramas patrióticos.

Tampoco podemos olvidar que, al igual que estas obras de circunstancias heredaron mucho del drama anterior, no menos cierto es que supusieron un gran avance para la llegada del teatro realista cuyos primeros pasos había dado Moratín. Los elementos comunes que encontramos con este drama que comenzará a sobresalir unos años más tarde es el protagonismo en muchas ocasiones de los elementos populares, prosa en alguna de las piezas, un marco histórico del conflicto, trozos de vida real y efectiva en los escenarios, aparición de todas las clases sociales en un avance hacia la democratización del teatro; y en frente del escenario, hallamos una gran masa de espectadores que se siente espiritualmente afín a su propia realidad. A. M. Freire recalca, además, el carácter periodístico de este teatro, en el que se da cuenta de los acontecimientos que están sucediendo, y además se intercalan, en boca de algún personaje, resúmenes de los hechos desde el comienzo de la guerra hasta el momento de la representación. Añade que es cercano a lo audiovisual, a un telediario o a un reportaje televisivo, por hacer visible ante el público, en la escena, sucesos ocurridos realmente.

Cualquier obra de las escritas en el primer año de la guerra la podemos tomar como prototípica y veríamos que en la mayoría de ellas descubrimos los mismos elementos: simplismo en la composición, maniqueísmo de buenos y malos, personajes esquemáticos, sin caracterizar, sólo españoles y franceses como sinónimo de buenos y malos, retrato de la ínfima maldad de Napoleón y de la suprema bondad de Fernando VII, exaltación de la religiosidad hispana frente al ateísmo y barbarie del galo, ejemplos continuos de patriotismo, escenarios fijos, deseo de representar hechos reales y con mucha veracidad, etc. Su aspecto más característico es la inmediatez respecto a los hechos que las dictan, y su carácter esencialmente popular, explica A. M. Freire, “*por su propia concepción, por el público al que va destinado y hasta por la misma identidad de los autores, desconocidos tantas veces y portavoces de un sentir colectivo*”⁵⁵. Por eso, prefiere el verso a la prosa, contraviniendo aquel ideal de verosimilitud propugnado por los partidarios de la comedia

⁵⁵ A. M. Freire, “Teatro político durante la Guerra de la Independencia”, p. 879.

neoclásica, ya que es más ligero y más fácil de difundirse, al igual que las letrillas que se escribían. También para los actores era mejor el verso, más fácil de memorizar, teniendo en cuenta que debían aprenderse las obras en muy poco tiempo. En muchas ocasiones la versificación era tipo ripio, por lo tanto de sencilla reproducción y con mucha efectividad. Ha señalado Freire que el romance octosílabo se convirtió en una poderosa herramienta de propaganda bélica e ideológica⁵⁶, con antecedentes classicistas en la literatura ilustrada, pero con un impulso decisivo en lo que se puede considerar como un renacimiento del poema heroico, a caballo entre la recuperación de motivos, temas y personajes propios de la épica medieval –como *El Bernardo*, reeditado en 1808– y la actualización del género a través de la poetización épica de la Guerra de la Independencia⁵⁷. Sin embargo, después del recuento de obras que hemos realizado, llegamos a la conclusión de que las piezas escritas en octosílabos sólo son un poco superiores a las que lo hacen en endecasílabos, que también son muy abundantes. Pocas veces hemos encontrado en estas piezas la polimetría, tan típica del Romanticismo. Sólo en dos ocasiones hemos advertido una alternancia entre octosílabos y endecasílabos, según la clase social a la que perteneciera el personaje que hablaba.

El estilo suele huir del cultismo para hablar en una clave más cercana al pueblo; habitualmente sólo encontramos un lenguaje popular directo. El vocabulario que encontramos es interesante pues refleja, en muchos casos, el primer glosario social y político del liberalismo español⁵⁸. Escribe el hispanista David T. Gies que en el teatro español de la primera mitad del siglo XIX existe una profunda tensión entre el contenido argumental y su expresión estética, es decir, entre la historia y su interpretación artística: “*Más que tensión -explica- incluso se podría hablar de conflicto, conflicto entre dos discursos poco compatibles, el discurso político y el discurso literario*”⁵⁹. En las representaciones se leen partes de guerra, arengas, poemas contemporáneos, e incluso el estilo copia el de las proclamas militares, en textos escritos apresuradamente para celebrar una victoria o dar una noticia. Los dramaturgos acertaron al presentar al público hechos de

⁵⁶ Este mismo deseo de atrapar fácilmente al lector, de que sus versos se repitan e incluso se aprendan a modo de consigna política, le lleva a servirse de romances, coplas, décimas y otros metros populares.

⁵⁷ A. M. Freire, *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia*, p. 177.

⁵⁸ Juan Francisco Fuentes, “Aproximación al vocabulario socio-político del primer liberalismo español (1792-1823)”, en J. R. Aymes y J. Fernández Sebastián (eds.), *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, pp. 51-62; y A. Calderone, “El lenguaje del liberalismo y del absolutismo en el teatro político”, *Romanticismo*, 2 (1984), pp. 38-46.

⁵⁹ D.T. Gies, “Histeria versus historia: Sobre la imagen del francés en el teatro español (Años 1840)”, en J. R. Aymes y J. Fernández Sebastián (eds.), *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, pp. 177-188.

fácil comprensión, con un lenguaje sencillo y accesible. Los espectadores, al igual que en épocas pasadas, seguían sin exigir una perfección formal en las obras. No les importaba la calidad de los textos si en ellos se decía lo que querían oír. Tampoco podemos olvidarnos de la lexicografía satírica, característica de la mayoría de las piezas breves, en su mayoría humorísticas, pues se transformó en una gran palestra ideológica de crítica a todo lo francés. El juego con la lengua se fue convertida así en un instrumento de primera mano: el desconocimiento del idioma, en caso de José I, se sumó al de su supuesta beodez. El tratadista Masdeu, por boca de Metrófilo, había propuesto modos para conseguir el ridículo de los dichos agudos. Entre ellos citaba los que utilizaron con profusión los creadores de estas piezas burlescas como decir una palabra, equívoca o desfigurada, que manifieste decir una cosa y diga otra, mezclar en un mismo discurso lenguajes diferentes o dialectos de una misma lengua, engrandecer una cosa vil con palabras majestuosas, o con palabras bajas envilecer un objeto noble, tratar un asunto baladí con expresiones de mucha importancia, o con fórmulas de desprecio tratar un negocio grave, etc.⁶⁰

El teatro patriótico-político se dirige al sentimiento y no al intelecto, mezcla los temas contemporáneos con toda la espectacularidad de que eran capaces, asegurándose con ambas cosas una entrada llena. Las tramoyas se complican y la acción cobra mayor importancia que los debates íntimos de los actores del teatro sentimental. En estas obras no encontramos ningún tipo de complejidad argumental, a diferencia del teatro popular de siglos pasados, en los que las acciones principales se enredaban con un sinfín de historias paralelas o secundarias en las que el tema amoroso cobraba una gran fuerza, algo muy lejos a lo que en estas piezas vamos a encontrar. Sí tienen en común con el teatro popular la falta de caracterización psicológica de los personajes, que siempre aparecen de una forma plana, o son buenos patriotas o perversos e impíos franceses, y es que la ejemplaridad que se deseaba transmitir a toda costa simplificó grandemente el diseño de los protagonistas. Incluso aparecía a menudo un personaje colectivo, como el de las mujeres, muy característico de estas piezas que exaltaban el patriotismo en todas las capas de la sociedad. No es de extrañar esta pobreza psicológica ya que no interesan tanto los individuos sino como miembros o prototipos de una condición. Los personajes suelen ser portavoces de una ideología y transmisores de una lección moral. Siempre se trata de exaltar, directa o

⁶⁰ J. F. Masdeu, *Arte Poética fácil*, pp.161-164

indirectamente, la heroicidad e indomabilidad de los españoles, y la ridiculización de los enemigos, sean quienes sean. Es más, muchas veces el contenido, por su estilo directo y vivencial, a pesar de su pobreza en el resto de los aspectos, era capaz de convertir la ficción en realidad y provocar una invitación directa a la acción. Tampoco se daba importancia, con escasas excepciones que señalaremos, a las descripciones de paisajes, a la señalización del tiempo o al vestuario de los personajes, algo que las aleja de las comedias sentimentales, en las que se analizaban los decorados y todos estos aspectos con profusión (de hecho fueron las primeras piezas en España que realizaron detalladas descripciones de los escenarios).

Muchas de las obras patrióticas podemos considerarlas incluso como groseras o chabacanas, pero el público las aceptaba, además de por las circunstancias, por el hecho de que aún tenía el gusto muy sin formar y no sabían discernir el buen teatro del malo. La mayoría de ellas respondía a los gustos de un público vulgar, al que era fácil contentar con unas escenas de magia o la escenificación de una batalla. No podemos olvidar que el pueblo aceptaba lo que le distraía, fuese regular o no. En los prólogos de las piezas patrióticas los autores se defendían de su desaliño no por miedo al público, sino a las críticas de periodistas y preceptistas. Las obras que ahora, con mayor frecuencia se podían ver o comprar, especialmente las burlescas y las heroicas, reflejaban igualmente la mentalidad de la gente popular, a la que no querían hacer pensar sino que sólo se imbuyera de aborrecimiento a todo lo francés.

Estos dramas pretendían el resurgimiento del espíritu nacional. No les preocupaba, por tanto, la exactitud de los datos, sino el correlato con el momento presente. Pretendían dos claros objetivos: acercar al espectador los hechos políticos más inmediatos y buscar a toda costa la exaltación de los valores patrios frente a las modas extranjeras. Para lograr estos fines aparecían de forma casi sistemática en la mayoría de las piezas una serie de tópicos: la presentación de la lucha como una Cruzada, el apoyo firme de Dios en la contienda, la batalla de las águilas imperiales contra los aguerridos e invencibles leones españoles, la aparición en escena del retrato de Fernando VII al que se reverencia con fervor, la personificación de España, las largas arengas de los generales animando a la lucha a sus soldados, etc.

Explica Fernando Lázaro Carreter que cada género literario, una vez establecido, tiene una época de vigencia y las razones de su triunfo pueden ser muy complejas. Para comprenderlas, como hemos visto, no basta estudiar sólo las obras creadas, sino que hay que sumergirse en las costumbres, la evolución social, la política y el gusto⁶¹. Miguel Ángel Garrido Gallardo, por su parte, explica que la aparición de términos genéricos en las historias de la literatura señala las series de modelos estilísticos que tienen vigor en una temporada y desaparecen en otra, y que estos géneros, que son manifestación de las posibilidades creadoras del hombre, remiten también a unas coordenadas espaciotemporales y son testimonio de la temporalidad de todo quehacer humano; por eso concluye con la afirmación de que en cada época histórico-literaria, un autor ha producido un hallazgo y otros muchos han seguido la fórmula como una receta⁶². El teatro específico creado en la Guerra de la Independencia desapareció por sí solo al acabar el conflicto, pues las piezas escritas sólo tuvieron validez para ese momento concreto debido a su rabiosa actualidad; es más, muchas obras, por su misma ocasionalidad, se perdieron para siempre. No obstante, el género creado permaneció para conflictos posteriores; así, este teatro sí tuvo una continuación posterior muy importante a partir del Trienio Liberal, aunque encontramos también ejemplos anteriores como en *Aliatar*, del duque de Rivas, escrito en 1816, en el que podemos descubrir un teatro histórico-político con una honda inquietud reformadora, calidad literaria y carácter ejemplar, didáctico y pedagógico. Se trata de una sección poco señalada en los anales de la escena española: el “drama activista”, cuya misión fue convertirse en paladín de la causa liberal enmascarando su razón política. Frente a él, el “drama quietista” constituyó el paso inmediato al realismo. Son obras con una temática argumental del pueblo soberano, concepto de tirano y división de poderes legislativos, idea general de la libertad y denuesto contra la Inquisición. En ellas se exalta la lucha por la Patria y se desea el triunfo de la libertad política. Lo que dramáticamente interesa es el resultado inmediato en el espectador, con un claro efecto educativo.

Comenzamos ahora a estudiar las obras de la guerra, no sólo las representadas, sino todas las escritas que hemos hallado; antes recordamos las palabras del investigador David T. Gies que opina que, tras las esperanzas de que después de *El sí de las niñas* comenzaría

⁶¹ F. Lázaro Carreter, “Sobre el género literario”, en *Estudios de poética. La obra en sí*, p. 118.

⁶² M. Á. Garrido Gallardo, “Géneros literarios”, en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 165-189.

un período alentador para la dramaturgia española, las circunstancias de la guerra hicieron que los teatros cerraran y “*el drama salió de los coliseos y se representó, con colores de sangre y grito, en la calle*”; pocos días después, el teatro se convirtió en otro campo de batalla, donde “*en vez de sangre se derramaban palabras*”.⁶³

Primero detallamos en una lista los géneros o subgéneros de estas obras patrióticas y políticas con que los propios autores las denominaron:

Acto poético

Alegoría cómica

Alegoría dramática

Alegoría joco-satírica

Baile

Cantata

Capricho métrico encomiástico

Comedia

Comedia heroica-lacrimógena

Comedia histórica

Comedia joco-seria

Comedia nueva

Comedia patriótica

Comedia sin fama

Composición dramática

Conversación

Desatino

⁶³ D. T. Gies, “El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII”, en V. García de la Concha (dir.) y G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 245 y 246. Ya lo decía un escrito de la época:

*“En tiempo de guerra
todos batallan,
unos con las letras,
y otros con las armas”.*

(*Las Pampiroladadas: letrilla en que un compadre manifiesta a su comadre que en las circunstancias actuales no debe temer a la fantasma que aterraba a todo el Universo*, con licencia, Madrid, s.n., 1808, p. 2).

Diálogo
Diálogo joco-serio
Drama
Drama alegórico
Drama cómico
Drama heroico
Drama heroico-alegórico
Drama historial
Drama histórico-cómico-trágico
Entremés
Entretenimiento
Escena
Escena dolorosa
Escena trágica
Escena trágica unipersonal
Escena unipersonal
Escena unipersonal joco-seria
Farsa burlesca
Fin de fiesta
Fin de fiesta análogo
Improvisación guerrera
Juguete
Loa
Loa alegórica
Melodrama
Monólogo
Opereta alegórica
Peti-pieza jocosa
Pieza
Pieza alegórica
Pieza de música

Pieza jocosa
Pieza jocoseria
Poema
Poema dramático
Quasi-comedia del día
Sainete
Semi-comedia
Semi-unipersonal joco-serio
Soliloquio
Soliloquio con intermedios de música
Soliloquio trágico
Soliloquio trágico-bufo
Soliloquio unipersonal
Tonadilla
Tragedia
Tragedia burlesca
Tragedia histórica
Tragicomedia infernal
Triálogo
Unipersonal

11.3. Bando Nacional

Es sabido que en un período de guerra los escritores, contemporáneos de los acontecimientos que relatan o dramatizan, casi nunca son imparciales, sino que siempre apoyan con sus textos unos ideales u otros, quedando por tanto todas las obras fuertemente politizadas. En el caso que nos ocupa y dentro del bando nacional, muchas piezas teatrales fueron escritas por autores liberales, herederos y continuadores de las ideas y del gobierno ilustrado del siglo XVIII, inflamados con ideas de reformas, de libertad, de Constitución, de Patria y de gloria. Su entusiasmo lo comunicaban con mucha vehemencia por diferentes medios, ya fuese desde Cádiz u otras provincias, y su radical programa de reformas constaba de varias disposiciones: en lo político pretendían sustituir el neto monarquismo

borbónico por un régimen constitucional en el que los puestos de responsabilidad y mando estuviesen desempeñados principalmente por miembros de la burguesía ilustrada y conquistadora que dirigía el movimiento; en lo social querían suprimir el orden estamental y erigir en su lugar una estructuración clasista donde la aristocracia de sangre fuese sustituida por la económica; en cuanto al plano de la economía, pretendían el favorecimiento de los medios de prosperidad, habitualmente en manos de la burguesía, mediante un sistema de libertades difícilmente compatible con el espíritu del Antiguo Régimen⁶⁴. Estos patriarcas de la libertad lucharon contra el grupo de la grandeza, del clero y de la magistratura, que hacían causa común para conservar sus privilegios y luchar contra las reformas, contribuyendo a la obra emprendida por Napoleón de desacreditar las Cortes. También lidiaban contra el afrancesamiento de Fernando, la Regencia, los generales y muchos elementos del poder ejecutivo que hacían una guerra sorda a la obra de la Asamblea Constitucional.⁶⁵

Otros de los escritores de dramas eran de ideología servil, educados en el sistema antiguo y acérrimos defensores de todos los abusos que dominaban en España. Estaban deseosos de la salida de los franceses y la llegada de los “suyos”, porque creían que al momento verían restablecido lo que el Emperador había usurpado. Su ideología se condensaba en este curioso Credo:

“Creo en un solo Consejo de Regencia, sabio y poderoso, nombrado por la Unión y la energía española; en Fernando 7^a, su único hijo, nuestro Señor y Rey muy amado, que fue concebido de una madre sin amor, que nació de María Luisa: que padeció baxo el poder del infame Godoy; que fue infamado, oprimido y tiranizado; que baxó del Trono y que fue al 3^a día conducido a Francia; que su inocencia subió a los Cielos y que él está sentado a la diestra del corazón de sus Vasallos, que desde allí ha de venir a juzgar a los Rebeldes y a los traidores. Creo en el espíritu y la unión de la generosa España, en la justa Causa que ella defiende, la comunión de los Españoles, los Portugueses y de los Ingleses, así como el perdón

⁶⁴ Consúltese José Luis Comellas, Estructura del proceso reformador de las Cortes de Cádiz, en AA. VV., *II Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su época*, 30 de marzo-4 de abril de 1959, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1959, pp. 15-16.

⁶⁵ Ángel Fernández de los Ríos, *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del siglo XIX*, 2^a ed. refundida y considerablemente aumentada, Madrid, Enrique Rubiños, 1879, I, pp. 77-78.

de los que se arrepientan, y que serán juzgados. Creo la Resurrección del antiguo valor español, la Ruina de Napoleón, el triunfo de Fernando, el castigo de los malvados, la vida y la felicidad eterna de Nuestra Península. Amén".⁶⁶

11.3.1. Teatro burlesco

En las primeras obras dramáticas que se escribieron en el bando nacional tras la victoria de Bailén predominaba un afán de lucha y odio contra el invasor. Además de las obras patrióticas y políticas que nacieron en este momento y que más tarde estudiaremos, debemos encuadrar un gran grupo de obras, sobre todo breves, dentro de lo que denominamos teatro burlesco o paródico. Lo burlesco es un procedimiento literario, una técnica de exageración, que viene del antiguo teatro griego y que busca la risa del espectador utilizando el recurso retórico de la degradación. Desde Grecia pasando por la literatura latina tardía encontramos abundantes obras con una clara intencionalidad burlesca, en las que la parodia, la sátira, la burla, el disparate y lo grotesco se representan a través del tópico del "mundo al revés"⁶⁷. Lo burlesco tuvo una gran representación en el género breve del entremés⁶⁸, antecedente más próximo del sainete, y de ahí pasó a utilizarse también en la comedia de figurón. Tenemos incluso un género, la comedia burlesca, también llamada "de disparate, en chanza o de chiste", que utiliza la burla como forma central de su escritura⁶⁹. En todas estas composiciones se buscaba provocar la risa por

⁶⁶ A. H. N., Sección Estado, Legajo 78333, nº 27. (Cito por E. Sarrablo Aguarales, *La vida en Madrid durante la ocupación francesa de 1808 a 1813*, p. 241).

⁶⁷ Para un resumen de las diferencias entre los conceptos de "lo satírico", "lo burlesco" y "lo grotesco", véase Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsia, 1984.

⁶⁸ Los entremeses de tema burlesco son las formas más próximas a la comedia burlesca. Véase Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.

⁶⁹ La comedia burlesca no ha recibido, hasta hace escasos años, la atención de los estudiosos. En la bibliografía actual ya encontramos diversos estudios y ediciones de comedias burlescas. Véase Frédéric Serralta, "Comedia de disparates", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (1976), pp. 450-461 y "La comedia burlesca: datos y orientaciones", en AA. VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 99-125; L. García Lorenzo, "La comedia burlesca en el siglo XVIII. *Las Mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer", *Segismundo*, 25-26 (1977), pp. 131-146 y "El hermano de su hermana, de F. Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVIII", *Revista de Literatura*, XLIV, 87 (1982), pp. 5-23; Celsa C. García Valdés, *De la tragicomedia a la comedia burlesca*, libro en el que hace un repaso de una serie de hitos literarios con esta intencionalidad burlesca, y "El cerco de Tagarete, una comedia burlesca de F. Bernardo de Quirós", *Criticón*, 37 (1987), pp. 77-115; Robert Moune, "El Caballero de Olmedo, de F. A. Monteser: comedia burlesca y parodia", en AA. VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, pp. 83-92; Josefina Pérez Teijón, *Literatura popular y burlesca del siglo XVIII (léxico y fraseología)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1990 y J. Huerta Calvo, "Los espejos de la burla. Raíces de la comedia burlesca", en J. Huerta Calvo, E. Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas, *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 161-176.

medio de procedimientos paródicos, y tuvieron un lugar muy importante en la literatura española de los Siglos de Oro, donde todas las manifestaciones tenían como fin principal la sonrisa.⁷⁰

En este favorable contexto de la risa y lo grotesco surgieron todas estas composiciones paródicas con un objeto claro de crítica y burla a los franceses, en especial a Napoleón, su hermano José y sus principales generales. Su intención no fue moralista ni reformista. Veamos ahora en concretos cuáles fueron estas piezas burlescas:

11.3.1.1. Teatro popular

-Sainetes

La organización del espectáculo teatral constaba de una comedia y varias piezas breves, generalmente, o lo que va a comenzar a ser muy común en la época de la contienda: una serie de obras breves intermediadas con bailes y una tonadilla. A lo largo de la Guerra de la Independencia el coliseo de la Cruz mantuvo siempre el mismo tipo de teatro breve en los intermedios de la comedia o tragedia que se representase: tonadilla y sainete, junto a bailes típicos españoles como boleros, fandangos, seguidillas manchegas, zapateados, etc., que habían sido aprobados por el Corregidor y Juez Protector de Teatros José Antonio de Armona en 1780. Fue el coliseo del Príncipe, declarado teatro oficial del gobierno josefino, el que más variabilidad tuvo en su repertorio de teatro breve, dependiendo de que Madrid fuese una ciudad libre u ocupada por las tropas imperiales. En épocas de libertad representaban, como en la Cruz, intermedios típicamente castizos; pero en los momentos de gobierno intruso, sólo se podían escuchar operetas traducidas del francés. Los bailes de los entreactos se fueron sustituyendo desde el segundo decenio del siglo por bailes populares más o menos tergiversados como minué alemandado, afandangado, escocés, e incluso por bailes extranjeros, como la guaracha. También observamos que la Cruz comenzó a sentir desdén por la tonadilla y empezó a incluir en el espectáculo piezas cantadas por niñas pequeñas, conciertos de flautas y violines también por menores, como el interpretado en la Cruz del 29 al 31 de mayo de 1812 por una niña de quince años y su padre, que esperaba

⁷⁰ Para mayor información, consúltense los diversos trabajos de Javier Huerta Calvo, entre ellos *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1989; *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995 (Oro viejo; 3) y *Una fiesta burlesca del siglo de oro: Las bodas de Orlando: comedia, loa y entremeses*, Viareggio (Lucca), M. Baroni, 1998 (Agua y peña; 6).

ser de agrado para los espectadores “*por lo particular de este instrumento en una mujer y no haberse visto otro en esta corte.*” El teatro de los Caños del Peral, exclusivo para óperas, ofreció hasta 1810, fecha en que cerró sus puertas definitivamente, gran cantidad de bailes nuevos cada vez más sofisticados y de difícil composición, con el sobrenombre de divertimentos asiáticos, bailes pantomímicos o anacreónticos. Los entreactos, en vez de tonadillas y sainetes, se nutrían con sinfonías de argumento, como la de *La Caza* o la *Oriental*, cuya sonoridad instrumental les proporcionó un gran éxito.⁷¹

El género del sainete, a pesar de las críticas continuas que recibía en la prensa por los ilustrados, a la par que las tonadillas, pervivió en los escenarios de las primeras décadas del siglo XIX, sobre todo en la Cruz, mostrándose como una fuerte reivindicación nacionalista en contraposición al teatro breve francés⁷². De hecho, en estas piecitas se ridiculizaban a menudo los modales, indumentaria, formas de hablar y de hacer de diversos personajes, con los que se oponía lo tradicional a lo moderno, lo castizo a lo extranjero. Los actores españoles consiguieron con los sainetes que renaciera el teatro patrio ante las modas foráneas y mostraron con ellos su fuerte espíritu nacional y la identidad hispana.

Los sainetes, sin necesidad de que fuesen nuevos o políticos, ya cumplían por sí solos una función patriótica pues su representación era clara muestra del gusto por lo español y rechazo de lo francés. Aun así, se escribieron otros con un fin eminentemente burlesco, patriótico o político. Contaban con la ventaja de que, al ser piezas cortas, se escribían con mucha más facilidad y rapidez que una comedia, y además, gustaban más al público por su brevedad, inmediatez y frescura. La función del sainete, desde sus orígenes, había sido la crítica social; desde que llegaron los franceses a la península la potencialidad

⁷¹ Por la prensa de la época sabemos que en estas sinfonías no se advertía más que un estruendo que aturdiría los oídos, y los críticos las ridiculizaron en sus escritos. Las más representadas, ya desde años anteriores a la guerra, fueron las dos piezas citadas, de mérito muy diferente según opiniones de la época. De la titulada *Oriental* decían que no era “*más que un estruendo insignificante de instrumentos bárbaros, timbales, tamborón, sistros, campanillas, platillos, con los cuales no se puede formar armonía ni melodía, como que no producen sonidos musicales, sino ruidos indeterminados.*” La sinfonía de *La Caza* era definida por el mismo crítico como la pieza más filosófica y divina de cuantas se habían oído en los teatros españoles. (*Diario de Madrid*, 7 de enero de 1802, pp. 26-27).

⁷² El sainete, junto a la zarzuela y la tonadilla, son géneros casticistas, es decir, un tipo de literatura perteneciente sólo a España. Antonio de Capmany valora este hecho y ofrece las claves del conservadurismo en su obra patriótica *Centinela contra franceses*, Madrid, Gómez Fuentenebro y Compañía, 1808; ed., introducción, notas y apéndices documentales por Françoise Etienvre, London, Tamesis Books; Madrid, Castalia, 1988 (Colección Tamesis. Serie B, Textos; 17). Es curioso el caso de la zarzuela, pues a pesar de ser una manifestación de arte popular, o si se quiere nacionalista, donde el realismo y el costumbrismo estaban no sólo en el libreto sino también en la música, apenas tuvo representación en los años de la guerra.

crítica de esta pieza se va a cebar en los invasores, a los que se les ataca sin piedad desde ángulos muy diversos, como la afición a la bebida, la dificultad para pronunciar el castellano, su amistad por lo ajeno, su impiedad, sus viles oficios, etc. El efecto que causaban estas composiciones en la población lograban que el desprestigio del francés fuera enorme.

Félix Enciso Castrillón⁷³ es uno de los autores más prolíficos de este teatro floreciente. En esta primera época escribió una famosísima pieza representada en los teatros como sainete y fin de fiesta, en la que se burla de los invasores y ridiculiza a Bonaparte: *El sermón sin fruto*⁷⁴, subtitulada como “farsa burlesca en un acto, para escarnio de los franceses”, o “pieza jocosa” en otros manuscritos, y que fue estrenada en el mes de noviembre de 1808 en la Cruz con muchísimo éxito y unas altas recaudaciones como se puede observar en la cartelera. Está basada en *El diablo predicador*, discurso que en la catedral de Logroño pronunció Don José Botellas, obra no dramática de Francisco Meseguer. Aunque en esta pieza no muestra claramente su ideología, por la escritura de

⁷³ F. Enciso Castrillón (Madrid, ?-h. 1840) enseñó música, retórica y poética en el Real Seminario de Nobles de Madrid. Después de una breve estancia en Vergara, obtuvo la cátedra de Retórica de la Universidad de Madrid. Desempeñó una gran labor como traductor de piezas teatrales y como adaptador del teatro barroco español. Véanse los artículos de J. Álvarez Barrientos: “Acercamiento a Félix Enciso Castrillón”, en *II Seminario de Historia de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, San Sebastián, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1989, pp. 57-84 y “La profesionalización del hombre de letras: Félix Enciso Castrillón”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, pp. 31-37. Además de la gran cantidad de obras patrióticas que escribió durante la guerra, muchas de las cuales se han perdido, contribuyó también a la causa española con un romance heroico, *Al patriotismo y valor de los defensores de Fernando y la España*, Madrid, s.n. s.a. [1808], una canción a *Las Ruinas de Zaragoza*, un *Rasgo poético al traje verdaderamente nacional con que la imperial y coronada villa de Madrid celebra la proclamación de nuestro muy amado soberano el Señor Don Fernando VII (Que Dios guarde)*, Cádiz, Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, 1808 y un ensayo: *Noticia exacta de lo ocurrido en la plaza de Cádiz e Isla de León desde que el exercito enemigo ocupó la ciudad de Sevilla*, Cádiz, Imprenta de Don Manuel Bosch, s.a. [entre 1808 y 1814], 4 tomos en 1 vol. Con posterioridad escribió la pieza política *El día 7 de julio de 1822 en Madrid*, que se conserva manuscrita en la Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander).

⁷⁴ F. Enciso Castrillón, *El sermón sin fruto o sea Josef Botellas en el Ayuntamiento de Logroño*, pieza jocosa en un acto, Madrid, Librería de la Viuda de Quiroga, s. a. [1808]. Se conservan varios ejemplares de esta obra, tanto impresos como manuscritos que se detallan en la bibliografía final. Muchas otras obras hacían referencia a este sermón; entre ellas recordamos *La Paxarera*, de Lucas Alemán, donde comentan de él en una librería en la que se vende:

“Dícese que su fervor
en estilo chapurrado
dexó a pocos convertidos
pero a infinitos pasmados”.

También se hacía burlesca mención a su discurso pronunciado en Logroño en los versos anónimo titulados *Al viage de los mochuelos con los franceses. Alegre jácara que canta un murciano*, Madrid, Imprenta de Agapito Fernández Figueroa, 1808; Cádiz, Reimpreso en la Casa de la Misericordia, 1809.

obras posteriores, claramente en alabanza a Fernando VII, lo podemos colocar dentro del bando de dramaturgos conservadores.

El teatro figura la plaza de Logroño, y en ella se representan escenas de la vida cotidiana: fruterías con canastas, un puesto de pan, un sastre y un zapatero trabajando, etc. La difamación que se hace a los galos sigue los estereotipos de las demás obras: los oficiales franceses se presentan por irresistibles conquistadores, mientras sus soldados pasan hambre y se dedican al latrocinio. En cuanto al lenguaje, cometen todas las faltas que suenan mal al oído de los españoles, lo mismo cuando habla el rey, que mezcla francés, italiano y español⁷⁵. Desde esta primera pieza, José I aparece casi sistemáticamente en las obras que lo satirizan representado como un intruso que sólo piensa en embriagarse y que se muestra incapaz de expresarse en la lengua del país que pretende regentar; es criticado incluso, en esta obra, por sus propios edecanes. Ya escribió Pérez Galdós más tarde en una de sus novelas que el rey postizo siempre estaba en *Vendimiario*⁷⁶. A Bonaparte lo llaman Sapo-ladrón, y así comentan las fruterías con el sastre:

Sastre:

“Yo sólo entiendo el gui, gui”.

Franquita:

*“Yo también, porque el marrano
que tengo en casa al gruñir
dice lo mismo”.* (p. 2)

A los lugareños se les informa de que el rey quiere predicarles en el Ayuntamiento, y ante la pregunta de Bernardo:

*“¿Quién le ha metido en los cascotes
a ese hombre que se haga ahora
predicador?”*

⁷⁵ El tratadista Masdeu hablaba largamente del tema del ridículo y proponía modos para conseguirlo que los podemos ver representados claramente en este sainete: mezclar en un mismo discurso lenguajes diferentes, engrandecer una cosa vil con palabras majestuosas, representar con fórmulas exageradas los defectos personales, resaltar los vicios y las flaquezas, etc. (J. F. Masdeu, *Arte poética fácil*, pp. 161-164).

⁷⁶ B. Pérez Galdós, *El equipaje del rey José*, Madrid, Aguilar, 1986, p. 148.

le contesta el Doctor:

*“Yo he pensado
si por dicha le hablarían
de la comedia del Diablo
predicador, y diría
para sí: diablo por diablo,
tan diablo soy yo como otro,
con que a predicar, tomando
el exemplo”.* (p. 11)

El rey pronuncia todo su discurso en italiano y el afrancesado Benito va traduciendo; pero, al tiempo que habla, José va vaciando las botellas de vino que le han puesto en la mesa por si pasaba sed y finalmente se va cayendo sobre la silla. El intérprete intenta salvar las apariencias alegando que se ha caído por la fatiga que le ocasionaban las duras causas del Estado. Esta escena grotesca no confunde al pueblo, los beneficios que les propone van cayendo en un balbuceo y los franceses y sus partidarios tratan de huir pues saben que viene el ejército español tras ellos. Acaba la obra con la huida de los invasores, el ruido de cajas y los versos del Doctor:

*“Y diremos de hoy en mas,
que de este Predicador
la felicidad mayor
es que no predique más”.* (p. 14)

En esta pieza, además, se denunciaba el lujo de la moda extranjera, particularmente la francesa, que se había puesto de moda en España, y que era capaz de arruinar a sus habitantes. En el manuscrito de la Biblioteca Nacional se puede leer la censura del censor Manuel José Quintana: *“nada contiene en mi dictamen que sea opuesto a nuestra Santa*

*Religión, leyes y buenas costumbres, por lo cual me parece que puede ejecutarse en nuestros teatros”.*⁷⁷

Por este sainete original cobró Enciso 600 reales, con recibo firmado el 15 de noviembre de 1808. Para su representación se necesitaron quince comparsas de franceses y pueblo y un edecán, a los que se les pagaba 3 reales por día a cada uno. Las decoraciones las pintó Antonio María Tadey, pintor oficial de la Cruz y maestro director de tramoyistas, y cobró 640 reales por ellas. Constaban de un púlpito corpóreo dentro y fuera con su bajada de escaleras imitando a madera, una bambalina para la casa del Ayuntamiento y un coche con dos tiros de caballos pintado y adornado que luego no sirvió. La obra fue tan famosa que se reimprimió y se representó en otros teatros españoles.

Emilio Cotarelo recoge en su monografía sobre Máiquez una anécdota de un autor coetáneo, sin mencionar su nombre, sobre esta pieza de Enciso. La transcribimos a continuación, pues muestra a José Bonaparte increíblemente indulgente con los cómicos a pesar de ser totalmente ridiculizado en las representaciones:

*“Nos desternillábamos de risa en La Cruz viendo a Oros hacer el papel de Botellas. [...] Tuvo noticia el intruso Rey de este famoso ditirambo, y luego que llegó a Madrid, en enero de 1809, quiso ver por sus mismos ojos (anopia de un hombre ilustrado e indulgente), cómo le trataban las musas españolas. Al efecto, dispuso que Oros y sus compañeros representasen aquella farsa en el teatro de la Casa de Campo. Obedecieron los cómicos; el gracioso se esmeró como nunca en hacer la caricatura del monarca disimulando el susto y el recelo interior de salir de allí para un presidio; pero al concluirse la función, oyó las más lisonjeras expresiones del francés y recibió de él un magnífico regalo”.*⁷⁸

De 1808 también es el poco conocido y no citado hasta ahora en ningún estudio sobre el tetro patriótico *Desatino nuevo titulado venir por lana y volver trasquilado*⁷⁹. Se trata de un sainete que, aun sin nombrar a nadie por su verdadero nombre, deja bien clara la crítica a José Bonaparte,

⁷⁷ F. Enciso Castrillón, *El sermón sin fruto*, B. N., Ms. 14521/22.

⁷⁸ E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 415.

⁷⁹ *Desatino nuevo titulado venir por lana y volver trasquilado*, B. Hca., Ms. 208-50.

*“[...] el que viene
de alcalde a la villa esta
es el tuerto, bodeguilla,
hermano de mala yerba”.* (f. 2v)

Colasa, la mujer del tabernero, opina que sería una desvergüenza consentirlo, por lo que sugiere recibir al “*alcaldillo de títeres*” con las trancas y las piedras, para conseguir que así vuelva con su hermano a gobernar a los Infiernos. Le responde su marido Cabezota con un tópico que vamos a encontrar a menudo en todo este tipo de obras:

*“No lo creas,
no son tan tontos los diablos
para dejarles se metan;
no ves que se hicieron dueños
del cortijo, y Mala Yerba
mandaría a Lucifer
que fuera a vender pajuelas”.* (f. 3v)

El tío Sentencia, regidor del lugar, propone urdir una treta con el fin de arrojar del pueblo “*al pícaro de bodega*” y poder sacar a Inocencio (alusivo de Fernando VII) de la maldita porquera en que está metido. Las mujeres también salen a atacar y dice Colasa que las de su sexo ya le declararon la guerra sangrienta a Gestas Rapiña, alcalde interino, personaje que encubre a Murat, “*él lo diga que se encuentra cubierto de...*”

La entrada del pretendido alcalde en este lugar es trasunto de la verdadera recepción de José I en Madrid: colgaduras viejas y ridículas, escasas luces, las campanas que tocan a muerto mientras se oyen ladridos de perros y rebuznos, etc. Lo hacen entrar montado en un borrico, le echan por la cabeza aguas pestilentes, lo chamuscan con fuegos artificiales y le hacen creer que una epidemia ha desolado la población, en la que ya sólo quedan treinta personas. Asustado con tan mala noticia y acogida, agarra unas ropas por no marchar en camisa y sale huyendo.

Después de la entrada de Napoleón en España en diciembre de 1808, no se volvieron a representar más sainetes burlescos hasta la fecha de la nueva liberación en 1813. A pesar del control sobre los teatros, en mayo de 1812 se representó el sainete *Sancho Panza en su gobierno* que, sólo por su título, fue tomado por los patriotas como una burla hacia el rey intruso⁸⁰. En julio de 1813 se representó durante once días seguidos y con muchísima aceptación el sainete de Juan Antonio de Castro *La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida*⁸¹. El autor de esta sátira es el llamado “monje gacetista”, futuro inquisidor que desde su periódico *La Atalaya de la Mancha* castigaba sin piedad tanto a los liberales como a los franceses. *La arenga* es una pieza que cuenta con un número muy grande de personajes que hablan y participan en la escena, en la que salen incluso perros y carruajes. En el impreso aparecen detallados junto al nombre del actor que les dio vida en el teatro de la Cruz, siendo el más famoso de ellos José de Oros en su papel de José I. Comenzaba la función en la casa del conocido y real comisario de policía Satini⁸². Se quejan los agentes de la policía de que no les pagan, aunque siempre comen y visten, pues lo cogen todo de fiado, esperando el momento en que José sea dueño de las Españas y cobren su sueldo. Hasta entonces sobreviven con tetras y engaños; no obstante, se quejan de su situación:

*“Medio diablo del infierno
creo que somos, por haber
tomado el maldito empleo*

⁸⁰ “Una piececilla pésima estrenada entonces, de un tal José Salas: Sancho Panza en su gobierno, llamada también por la gente La ínsula Barataria, se toma como pretexto para ridiculizar –familiarmente, claro- al rey José Bonaparte y sus ministros.” (J. Vega, *Máiquez*, p. 187). Moratín se la atribuye a José Maqueda, apuntador de las compañías de Madrid de 1806 a 1813 y escritor de, por lo menos, dos sainetes más: *Los ventorrillos por la mañana* y *El entierro de don Guillermo*. Cotarelo lo llama José Salas pero le atribuye las mismas obras que Moratín a Maqueda, por lo que seguramente se trate de una confusión alrededor de la misma persona. Véase también, Luciano García Lorenzo, “Un sainete atribuido a Gaspar Zavala y Zamora: Sancho Panza en la Ínsula”, en J. Alvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (ed.), *El siglo que llaman ilustrado*, pp. 407-416.

⁸¹ J. A. de C., *La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida*, representada por la compañía del Coliseo de la Calle de la Cruz, Madrid, año de 1813. También se conoce esta pieza con el nombre de *La arenga del tío Pepe la puerta de San Vicente*.

⁸² Este personaje real fue uno de los más criticados por los españoles patriotas y, como veremos, ampliamente ridiculizado en varias piezas de teatro. En la prensa se le incluía en una lista de “renegadillos subalternos” y se decía de él que era “esgrimidor del bastón en la Plaza Mayor con el mismo brío y complacencia que manejaba la palmeta y los azotes, en el lóbrego rincón de su pueril maestrazgo.” (*El Patriota*, 29 de septiembre de 1813, p. 267 y *Duende los Cafés*, 8 de octubre de 1813, p. 306).

*de Agentes de Policía,
que nos mira todo el pueblo
como a traidores, soplones,
y ladrones”.* (p. 4)

Juan Antonio de Castro, a diferencia de la mayoría de los dramaturgos, dedica algo más de tiempo a las acotaciones y en ellas describe con mucho detalle, por ejemplo, el vestuario del comisario, que aparece de uniforme, con chaqueta y gorro como los Vaigorrianos, de paño celeste, con cordoncillos de plata. A continuación, reproduce una interesante conversación de Satini con Diego, su peluquero, un valiente patriota que no tiene reparo en contradecir todo lo que dice el temible policía. Es un claro testimonio que confirma la popularidad de este tipo de teatro satírico:

S: “¿Cómo ha ido en nuestra ausencia?

D: Señor, todos muy contentos.

*S: Yo lo creo. Usted que peyna
las Damas del Coliseo
de la Cruz, vería bien
esas funciones que el pueblo
baxo (el populacho) llama
patrióticas.*

*D: Muy buenos
y alegres días pasaban
con tales divertimentos:*

(Lo mira resentido)

*mas todo era por sacar
pesetas.*

*S: ¡Y había necios
que concurran a ver
tales mamarrachos!*

D: Ello es que iba mucha gente;

*que había mucho palmoteo:
que había mucha alegría,
y salían muy contentos.
S: Ya verá esa compañía
lo que le pasa: qué ineptos!
no les envidio las pasquas
que han de tener”. (p. 5)*

Satini, como efectivamente ocurría en la vida real, encarga a los oficiales que obliguen a todo el pueblo a vitorear al rey cuando pase. Uno de los agentes propone que si les dan dinero seguro que vitorearán, pero él es implacable:

*“Las amenazas y el palo
les hará que digan recio
viva quando pase el Rey”. (p. 6)*

Describe el autor con pausa los decorados y los personajes de la escena siguiente: la vista del paseo de la Florida, la fachada de la Iglesia de San Antonio, la fuente del Abanico, los escaños cubiertos de tapices viejos, guarda-cantones a los lados, un arco de cuadrado forrado de ramaje y algunas grandes cortinas de carmesí liadas, y la corona; mucha gente de todos sexos, clases y edades por la escena: bolleros, aguadoras, mujer con dos niñas en la mano y otra al pecho, algunos agentes de policía, etc., todos sin amontonarse. También señala que habrá algunos personajes de diplomático con la divisa Xijona hacia los escaños. La actitud que vemos en las mujeres de este sainete es la misma que podremos observar en las obras mayores, es decir, comprometida y patriótica:

*“En vistas ahora no pienso
porque hacen falta los hombres
en otra parte, y no quiero
siendo tan buena española,
engreir ningún mozuelo*

*a que se muera por mí,
sino que tomen jopeo,
y con el Empecinado,
o con Fermín o Chaleco,
vayan a matar franceses,
y en acabando con ellos
será dueño de esta mano
y de todo lo que tengo
uno que haya mutilado
a un mariscal del Imperio". (p. 7)*

Castro continúa describiendo a más personajes, esta vez afrancesados, como un duque “*con uniforme y llave de gentil-hombre, lleno de polvo, con sombrero de tres picos y alta ala, de pelo a su moda, botas y espuelas y látigo de lujo, con Gran Cruz de cinco patas, montado en un burro*”; o una madama en un borrico con un lío de equipaje, unas botas y un perro atado a la carga por el pescuezo, una jaula colgada, bota y sartén. Ambos conversan, además, en un chapurrado tosco, medio italiano medio castellano. Después de la salva de cañonazos “*escafolados y desigual en sus intermisiones*”, aparecía el rey y los de la policía daban disimulados empujones para que el público aclamase con vivas, pero los pocos que salían de las gargantas de los españoles eran desacordados, insípidos y desentonados, y más se escuchaba de fondo, apunta el autor, una quimera de perros o ladridos. Proporciona el dramaturgo la libertad de disponer la entrada del rey como los actores quieran representarlo, aunque informa que lo verdadero fue que vino a caballo con los ministros, generales y otros desde Aravaca, “*pero para la visualidad teatral no puede salir todos en caballo, y lo harán como quieran.*” Comienza el discurso del monarca, que se expresa con monosílabos chapurrando muy claro para que lo entiendan. Los del pueblo bajo va replicando todo lo que dice José I acerca de la felicidad de los españoles, del amor que los tiene, de los robos de los franceses, ingleses y empecinados, hasta que finalmente es cortado por los vendedores de agua y de roscas. Cuando va a pronunciar unas palabras de parte del Emperador, rebuzba un burro dentro. Un muchacho le roba el pañuelo y los diplomáticos engañan al rey haciéndole ver que lo quiere como una reliquia. Acaba pronto

su discurso y en cuanto se van de la escena vienen los muchachos que estaban fuera y bailan unas seguidillas, con lo que la pieza llega a su fin. Como podemos observar, su arenga fue mucho más deslucida, esta vez por las circunstancias externas, que su sermón en Logroño.

La Cruz estrenó en el mes de octubre el sainete *Fernando y Napoleón en sencilla diversión*, también llamado *El juego de las prendas*, que estuvo en las tablas del 28 al 31 y se repuso en varias ocasiones. Esta obra aparece como un pequeño cuento en el que un encantador que se presenta como una copia del famoso Don Juan de Espina ha reunido en un decorado campestre diversos personajes: Fernando VII, Wellington, Castaños y Villacampa, por una parte, y Napoleón, José y Marmont de la otra. En una atmósfera amable que recuerda a la evocada por Goya en sus cartones para tapices, como señala Larraz, los protagonistas, representantes de dos tipos de sociedad, se distribuyen sus prendas:

“Atención: cada uno de uds. tiene una de las horas del reloj, y yo también: ud. la una, ud. las dos [...].

Quando yo diga, salí v. gr. a las cuatro, y me encontré un soldado, un elefante o cosa tal, el que tiene aquella hora, responda inmediatamente “ese soy yo” que salí a tal hora”.⁸³

El número 4 es el que se le atribuye a Napoleón, que debe responder “ese soy yo” tres veces: cuando se nombra a un monstruo, a Judas y al diablo, como vemos, las tres nominaciones que con más frecuencia se dieron al Emperador y que correspondían a los tres vicios con los que se le definía por la propaganda española: la demencia, la hipocresía y el carácter diabólico. Sin embargo, añade el hispanista francés que en el personaje de Bonaparte se puede ver, en esta y en otras obras que le tienen como protagonista, cierta grandeza con la que nunca trataron a José, que siempre fue pintado como un ser sin envergadura, ni a Murat, al que siempre presentaron como grosero y patán.

⁸³ *Fernando y Napoleón en sencilla diversión*, escena III. (Cito por E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, p. 359).

-Conversaciones, diálogos y triálogos

El diálogo o la conversación es una fórmula literaria muy utilizada en el siglo XVI (el diálogo clásico o renacentista), que presenta una conferencia entre dos o más personas que alternativamente discurren, preguntándose y respondiéndose. Se trata de una fórmula entre el ensayo y el diálogo teatral, cuyo uso escénico es poco frecuente. Del subgénero del triálogo, una conversación entre tres interlocutores, sólo contamos con un ejemplar, importante, pues no sólo fue escrito, sino también representado durante la Guerra de la Independencia: *El sueño del tío José, que quiso ser primero y quedó cola*⁸⁴, anunciado en la *Gaceta de Madrid* del 14 de octubre de 1808 como pieza original fácil de ejecutar en cualquier casa por tener solas tres personas. La obra venía precedida de unos versos pertenecientes a la comedia *El que fuere bobo no camine*, de Tirso de Molina:

*“Altos pensamientos locos,
hagamos cuenta que ha sido
lo que por mí pasó un sueño”*. (p. 5)

El triálogo se sucede entre el tío Pepe, “*pretendiente que llevó calabazas*”, Pierres, amolador, su confidente, y Jaques, sartenero, “*amigo de los dos y de cualquiera*.” (p. 6) Estos dos últimos personajes, representantes de la clase más baja del pueblo, la que podríamos llamar de baja estofa, son muy apreciados por José I en esta pieza, tanto que llega a decir que “*todos somos uno*”, y a ellos es a quienes les relata el motivo por el que tiene triste el corazón:

*“Mi hermano Napoleón,
cuyos sutiles enredos
no son todos los demonios
capaces de comprenderlos,
ha sabido enredar mucho;*

⁸⁴ *El sueño del tío José, que quiso ser primero y quedó cola*, triálogo, Madrid, Imprenta de Repullés, 1808. Se conservan varios ejemplares en diferentes bibliotecas, algunos de ellos con el título de la segunda versión que se realizó *El sueño del tío José, que ha hecho el papel de Rey de las Españas*, Málaga, Imprenta de Martínez, s.a.

*y tanto, que yo me temo,
que del último, que es éste,
de enredar acabaremos”.* (p. 17)

Narra las malvadas hazañas de su hermano haciendo un vil parangón con Don Quijote, que andaba por el mundo “*desfaciendo tuertos*”, motivo literario que es común en otras obras del momento, como la de Francisco Meseguer, *El don Quixote de ahora con Sancho Panza el de antaño*, publicada en Murcia en 1809. Después de relatar sus supuestas “hazañas” por otros país, todo maldades y nada bueno, reconoce que al Emperador le tentaron los demonios (que le están siempre influyendo) el hacer feliz a España, y va contando su silenciosa entrada en la península, la marcha de Murat, la derrota de Bailén, para acabar en una sarta de impropiedades contra su hermano:

*“¿Para qué, ingrata fortuna,
para qué, hermano el más fiero
que hai entre las hermandades,
me hiciste venir corriendo
para volverme corrido?”* (p. 18)

En una colección de folletos del día, titulada *Diversiones nocturnas de la presente época, o colección de papeles en prosa y verso, jocosos y serios*⁸⁵, se recoge un *Diálogo joco-serio entre un caballero napolitano de la comitiva de Josef Napoleón, intruso Rey de España, y el alcalde de Tioja, cerca de Burgos*⁸⁶ que contó con varias ediciones y mucha difusión durante los primeros años de la contienda. En este diálogo en prosa el napolitano le pide al alcalde que le explique con franqueza e ingenuidad qué es lo que generalmente se dice del nuevo rey y de toda la familia del gran Napoleón “*ínterim espero se pase el sol para proseguir el viage, seguro de que quanto me diga Ud. quedará sepultado en el centro*

⁸⁵ *Diversiones nocturnas de la presente época, o colección de papeles en prosa y verso, jocosos y serios*, Tomo I, Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1808. Dice en la introducción: “*Paisanos y amigos míos, os miro divertidos por el día y las circunstancias con tanto papel como sale en la prensa, y así será razón que para estas noches que se aproximan dilatadas tengáis con quien entreteneros.*” (f. 1r).

⁸⁶ *Diálogo joco-serio entre un caballero napolitano de la comitiva de Josef Napoleón, intruso Rey de España, y el alcalde de Tioja, cerca de Burgos*, Valencia, Oficina del Diario, 1808.

de mi corazón.” (p. 5) Le contesta el alcalde que poco puede contarle, pues escasas eran las noticias que llegaban al pueblo, ya que de las gacetas no podían sacar nada en limpio porque todas desmentían lo que contaba la de Madrid, creyendo generalmente que es ésta la que engañaba ya que la hacían los gabachos. Va relatando el alcalde de una forma un tanto ingenua todo lo que ha ido llegando a sus oídos de la familia de Bonaparte desde su nacimiento, y después de dialogar sobre el tema de la República francesa⁸⁷ y de lo que ha hecho el Emperador en su propio país, el alcalde se niega a reconocer a José I como rey, adornándolo con toda una serie de nuevos apodos: “¿Cómo don José Napoleón? ¿el tío Pepe? ¿el Juse-pillo? ¿el potrilla? ¿el coloso de Rosas? ¿el siete quartas? ¿el dios Baco?” (p. 8) Utiliza el lenguaje taurino para hablar de las victorias de los españoles: “Hemos tenido ya varias corridas, las ha habido en Bailén, Mallén, Zaragoza y Valencia, y habiendo sido muy bravos los toros, nuestros toreros han sabido picarles con tanta fuerza que siempre han quedado los toros muertos en la plaza” (p. 28), y después de nuevas arengas del de Tioja defendiendo la causa de la península, se queda convencido el napolitano de las razones de los españoles y se marcha pensando en aconsejar a José I que se vuelva a Nápoles.

Muy típicas son las composiciones dialógicas en las que uno de los personajes, el que lleva la voz cantante, es o el alcalde, como la que acabamos de ver, o el cura, verbi gracia, la *Conversación entre el tío Antón, arriero, y el Cura de su lugar*⁸⁸, en la que éste último espera ansioso noticias de Valencia para saber qué se está haciendo por liberar a la nación, y expresa esperanzado: “La Patria es nuestra madre, está tan enferma como todos sabemos, y qual nunca se ha visto. Una grangena pestífera la va devorando, pero gracias a la divina asistencia, y a la prudente vigilancia de los que nos gobiernan, que se va cortando por momentos.” (p. 1) Afirma el arriero que la gente sencilla y sin letras conoció antes que los eruditos esta gangrena que se acercaba a España, y copia unas coplas con glosa que compuso por entonces manifestando este pesar:

⁸⁷ Hablando de ella dice:

*“Mas fue tan poco durable
de esta Amazona el poder
que apenas fue concebida,
quando le quitó la vida
el mismo que la dio el ser”.*

⁸⁸ *Conversación entre el tío Antón, arriero, y el Cura de su lugar*, Valencia, Viuda de Agustín Laborda, 1808.

*“Una sutil sanguijuela
a la España se aferró:
poquito a poco la amuela
después que la desangró”*. (p. 2)

Pero al tiempo ofrece las buenas noticias al cura de que Junot se ha rendido en Lisboa, que el marqués de la Romana ha embarcado en buques ingleses para España, y que se están arreglando las milicias: batallones de honor que se componen de hombres honrados. El cura, que como muchos otros se hizo literato por las circunstancias de la guerra, le entrega sus papeles en los que anima al patriotismo para que el arriero los lleve a imprimir a Valencia, convencido de que además de ser el gran comercio del día, *“hacen mucha guerra. Qué tanto han vencido los franceses sólo con los escritos y papeles!”* (p. 8).

Otro cura, párroco de Aldea Leal, es el protagonista de un diálogo que tiene por objeto la burla y escarnio de la Constitución de Bayona, en *La quema de la Constitución en Aldea Leal, por el doctor Don Patricio Español*⁸⁹. En este pueblo se juntaban todas las noches el cura, el escribano y otros dos aldeanos, Silvestre y Perico, que conversaban amplia y discretamente sobre los sucesos del día y, en una de las noches, decidieron, en un acto de patriotismo y valentía, dar al fuego la Constitución Napoleónica, con un claro recuerdo de la quema de la dañina biblioteca del hidalgo don Quijote. El cura sentenció dicho escrito a las llamas *“por las muchas judiadas que quería hacer con nosotros los buenos españoles y cristianos viejos, particularmente la de darnos por rey un hombre sospechoso en la fe”* (p. 13).

Otro tipo de diálogo muy habitual que encontramos en 1808 es el protagonizado, siempre de forma burlesca, por Napoleón o alguno de sus acólitos. Entre ellos citamos la divertida *Conversación que tuvo el Príncipe Murat con don Manuel Godoy, relativa a los sucesos de España*⁹⁰ en la que ambos degradados personajes se echan las culpas mutuamente de sus desgracias y pérdidas. La obra es de escaso valor literario y está escrita en octavas asonantadas. Murat, después de las recriminaciones, reconoce que España es valerosa y que abrigaba muchos tesoros que no habían sabido ver. Afirma que mintió a los

⁸⁹ *La quema de la Constitución en Aldea Leal*, por el doctor Don Patricio Español, Valencia, Burguete, 1808.

⁹⁰ *Conversación que tuvo el Príncipe Murat con don Manuel Godoy, relativa a los sucesos de España*, Madrid, Imprenta y Librería de Collado, 1808.

españoles sin cesar, mas que se engaña en todo el orbe entero, para hacerles creer sus deseos de regeneración y las proclamas de paz y felicidad. Haciendo una interesante mención a la literatura patriótica, en la que él nunca salió bien parado, amargamente se queja: “ *Hice escaso el papel, cansé la imprenta, mandé que los más fértiles ingenios ejercieran el fuego de su ciencia: mentí en desierto. Vi leer lo carteles de comedias de la más despreciable y pobre fama con mucho más fervor que una proclama*” (p. 4).

También es protagonista el duque de Berg del *Diálogo entre Napoleón y Murat, quando éste se presentó a aquel en Bayona, del regreso vergonzoso de España a Francia*⁹¹, donde dice al gran Emperador un hecho que efectivamente ocurrió y siempre quedó en la memoria de españoles y franceses para oprobio de estos últimos:

“Yo proclamé a José tu hermano; pero la ciudad de Burgos no sólo cerró sus oídos, sino también las puertas y ventanas de sus casas; y les prometieron novillos, ni se hallaron éstos ni menos espectadores, y toreros. Se les concedió entrada franca en el patio de comedias, y sólo asistió, conducido de la fuerza, el Intendente”. (p. 4)

En el diálogo también interviene el ministro Talleyrand, que recrimina a Bonaparte por su conducta y le aconseja que devuelva el trono que ha usurpado y ponga en libertad a Fernando VII. Otro diálogo de semejante título, pero en verso, es el *Largo discurso que tuvieron Napoleón y Murat después que regresó éste de España a Francia*⁹², en el que haciendo referencia al mismo hecho, le dice el duque de Berg a su cuñado:

*“Grande Emperador de Francia
no han servido nuestras fuerzas
para conquistar la España,
ni sirvieron las promesas
que a todos generalmente*

⁹¹ *Diálogo entre Napoleón y Murat, quando éste se presentó a aquel en Bayona, del regreso vergonzoso de España a Francia*, Isla de León, Imprenta Real de Marina, s.a.; Reimpreso en Francia, por Don Luis Carreras e Hijos, s.a.

⁹² *Largo discurso que tuvieron Napoleón y Murat después que regresó éste de España a Francia*, Valencia, Benito Monfort, s.a.

*les hice, para que vieran
que les daría descanso,
y con él muchas pesetas,
toros para divertirse,
porque aficionados eran;
botillerías de valde;
no pagar en la comedia,
y de todas estas mandas
no lograré una siquiera”.* (p. 1)

Murat habla con franqueza al Emperador reconociendo que nada hay que hacer en España porque no se puede vencer al valor hispano con los soldados. Hace un repaso del heroísmo español en las diferentes ciudades de la península y propone como único remedio a la desolada situación del francés en España es la pronta restitución del amado Fernando.

Una pieza dramática breve de Timoteo de Paz y del Rey⁹³, que califica como “poema”, tiene de nuevo como protagonista a Murat. Su título expresa perfectamente el contenido de la obra: *Murat oyendo misa, o sea, la piedad y religión de Murat manifestada en la devoción con que oye misa*⁹⁴. Se trata de un diálogo entre el lugarteniente, Moncey y Belliard en el que debaten cuál será la mejor forma de que el primero de ellos se haga apreciar por los españoles. Conociendo la demencia del español por su catolicismo, el cuñado de Napoleón pretende darles una señal de su cristiandad, por lo que se dispone a asistir a una iglesia, no sin antes prevenir al cura:

*“Le encargaré la diga muy de prisa,
y si no obstante quiere ser pesado,
bien pronto haremos sea arcabuceado”.* (p. 4)

⁹³ No sabemos nada de este autor que firma, casi con toda seguridad, con un seudónimo en el que refleja su adhesión a la corona borbónica.

⁹⁴ T. de Paz y del Rey, *Murat oyendo misa, o sea, la piedad y religión de Murat manifestada en la devoción con que oye misa. Poema por D. Timoteo de Paz y del Rey, quien lo dedica a los manolos y manolas del Avapiés, Maravillas y Barquillo de Madrid*, Madrid, Imprenta de Agapito Fernández Figueroa, 1808.

Moncey sugiere que se ponga música alegre y armoniosa para que la misa sea menos penosa y a la vez pueda tener conversación galana con sus coraceros. Murat, para dejarlo todo prevenido piensa que lo conveniente es tener cerca quien el gusto y la risa le promueva durante la celebración. No deja pasar la ocasión el autor, como en otras ocasiones, de descargar la culpa de la invasión sobre Manuel Godoy:

*“[...] el más horrible
monstruo, y el ente más indefinible
que el mundo ha producido.
A su patria y nación nos ha vendido
tan alevosamente
que jamás conoció ningún viviente
que nunca tirano hubo tan tirano”*. (p. 7)

Tampoco faltan picantes alusiones a la conocida lujuria del príncipe de la Paz: “*y es muy raro el tintero, hablando en suma / que se escape de su arrogante pluma.*” (p. 8) Pero no se queda atrás en la crítica al duque de Berg, quien también fue infectado de una enfermedad venérea:

*“Sino la Diosa Venus picarilla,
que convertida en... ¡pícaro villano!
me ha plantado ayer mismo una votana”*. (p. 10)

Durante toda la celebración conversan sin cesar Murat y Belliard de los amores de José con una napolitana y sólo se percata de que está en la misa cuando toca la campanilla para arrodillarse ante el Santísimo, cosa que él se niega a hacer pues “*será mal visto que el gran Duque se humille a Jesucristo*”. (p. 14)

En la *Conversación o coloquio de Josef Bonaparte, pretendido rey de España con Marquina, otros y las Botellas, de resultas del buen tratamiento que le dieron los madrileños el día primero de agosto de este presente año, que fue por la tarde a pasearse*

*al Prado*⁹⁵ se descubre por supuesto autor de la misma un oficial de la servidumbre de Pepe Botellas que reproduce un diálogo entre aquellos que nunca se separaban de José: Negrete, Marquina, Savary, Belliard y Frías. Expresaba Bonaparte en dicha conversación que el pueblo de Madrid le tenía vuelto el juicio ya que, o no había gente o ésta se escondía al verle. Todos sus satélites le afirman que sí la hay: Marquina por las multas que ha puesto, Sabary por los pasaportes, Belliard por las limosnas y, ante esto, José propone que a la población se la ha de tratar con cariño, no con la fiereza de Murat, y sugiere darle alguna diversión. Frías contesta: “*Como estoy hecho a mantener a mis expensas cómicos y toreros, juzgo será acertado conceder a los madrileños unas corridas de toros y algunas comedias de valde.*” A Bonaparte le parece muy buena idea y sale ufano al Paseo del Prado para dejarse ver, pero los pocos que allí había se retiraron por no saludarlo. Vuelve desconsolado y pide su “*tren acostumbrado para dormir*”, consistente en dieciocho botellas de vinos diversos. Aquí empieza su monólogo, añorando sus felices días de Nápoles, culpando a su hermano de su situación presente y se dirige en un sentido soliloquio a su cajón de licores: “*seno que contiene el licor que alegra el corazón del hombre, disipa mis melancolías entrando en mi posesión.*” (p. 2) Comienza a sacarlas pero descubre que todas ellas le traen pesar, el vino de Jerez le recuerda a la derrota de Bailén, el de Tudela al poco exitoso sitio de Zaragoza, el de Valdepeñas a la tierra manchega de la que huyeron los franceses, el de Malvasía le hace acordarse de los estragos de Valencia y Cataluña. A pesar de que todas le amedrentan, no tiene reparo en consumir su contenido, por lo que con ellas se consuela y se queda finalmente dormido.

*El juego de Fernando VII con Napoleón y Murat, al tresillo*⁹⁶ reproduce un diálogo que se encuadra dentro de una fantástica relación: los vecinos de un pueblo de Vizcaya en el mes de agosto vieron llegar un día sobre ellos algo como un melón que resultó ser un globo aerostático en el que viajaba un famoso profesor de física italiano que había querido hacer ese viaje por estudio, pero mientras los aldeanos fueron a llamar al cura para que conjurase eso que había llegado, algún aldeano dio un balazo al profesor, que al poco murió, y entre sus papeles encontraron el diálogo del tresillo, que el cura tradujo. Al igual

⁹⁵ *Conversación o coloquio de Josef Bonaparte, pretendido rey de España con Marquina, otros y las Botellas, de resultas del buen tratamiento que le dieron los madrileños el día primero de agosto de este presente año, que fue por la tarde a pasearse al Prado*, Madrid, Imprenta de Agapito Fernández Figueroa, 1808.

⁹⁶ *El juego de Fernando VII con Napoleón y Murat, al tresillo*, Madrid, Imprenta de Vega y Cía., 1808.

que veíamos en el sainete titulado *El juego de las provincias*, con el pretexto de una partida de cartas se hace alusión al engaño que hizo Napoleón para sacar al monarca de España. Entre otros motivos, alega Napoleón: “*De nada me servía todo mi juego si no sacaba el Rey, y viendo que a juego claro no era posible, me serví de mis tretas y a fe a fe que todas han sido necesarias.*” El diálogo está escrito en prosa, con frases rápidas y cortas en las que se va descubriendo el juego de Napoleón, que invita a Fernando a jugar en su casa y ya no le deja salir de ella, haciendo querer ver a los demás que incluso “*ha renunciado.*” Fernando, que se da cuenta del engaño y del encierro, acaba implorando a “sus hijos”, del mismo modo que en los soliloquios, que vengan a buscarlo:

“*Reniego mil veces de la hora en que vine a esta casa, y del momento en que conocí a semejante gente: ya se corrió el velo al negro quadro de su intriga, y veo claro el abismo en que me he precipitado. Corred, hijos míos, volad mis amigos y favorecedores a romper las cadenas que se preparan a la inocencia: arrancadme de este lugar de perfidia e iniquidad y colocadme entre vosotros. Vengad la causa de Dios, la vuestra y la de vuestro legítimo Soberano*”. (p. 2)

De 1809 es el diálogo en prosa de Francisco Meseguer⁹⁷, ya citado anteriormente, *El don Quixote de ahora con Sancho Panza el de antaño*⁹⁸. El autor nos coloca en un ameno valle donde se sentó a reposar después de perseguir inútilmente a una bandada de perdices hasta que fue alterado por unas voces:

“*Me acerqué tanto quanto bastó para descubrir sin ser visto un hombre de poca estatura, armado como suelen los coraceros franceses, y en su espaldar un cartelón que decía: este es el Caballero de la mala figura. Enfrente, y de cara a mí,*

⁹⁷ Francisco Meseguer (1760-1810) nació en Murcia y estudió medicina en Valencia. Fue uno de los fundadores del *Correo Literario de Murcia* (1792-1795), donde publicó una colección de fábulas. Es autor de un famoso diálogo contra Napoleón: *El Don Quixote de ahora con Sancho Panza el de antaño* (Murcia, s.n., 1809), además del *Diálogo en prosa contra Napoleón y los franceses* (México, s.n., 1809), un *Diálogo de Bonaparte y Sancho panza*, y la ya citada *El diablo predicador* (México, s.n., 1809), de la que existe un ejemplar en la British Library. Con anterioridad a la guerra había escrito *La Andria*, traducción de la de Terencio, la comedia *El Chismoso* y *Diálogos de Churra*.

⁹⁸ F. Meseguer, *El don Quixote de ahora con Sancho Panza el de antaño*. También es Sancho Panza el supuesto autor de una divertida carta plagada de refranes en la que se critica a Murat: *Carta que un español escribe a Murat sobre sus aventuras en España*, Cádiz, Reimpreso en la Casa de la Misericordia, s.a. [1808].

sentado sobre una albarda, y con la mano en la mesilla en ademán de hombre melancólico y pensativo, descubrí a otro, manchego al parecer, según indicaba el vestido que traía. Un asno rucio y un caballo flaco pacían libremente por allí cerca. Desde luego me ocurrió que esta escena tenía no poca semejanza con alguna de las que ofrece la historia de don Quixote: apliqué pues el oído, y fijé mi atención en el diálogo siguiente, que me dio a conocer bien pronto a los dos personajes, que eran a saber, nada menos que el señor Napoleón Bonaparte y el mismísimo Sancho Panza: el que reflexione que yo soñaba, disimulará el grandísimo anacronismo que supone mi narración”. (pp. 3-4)

El diálogo nos presenta a Sancho, lleno de penas, que no quiere desahogarse contándoselas a Napoleón, aunque éste le da la palabra de que no lo interrumpirá ni mucho menos le dará con el lanzón a pesar de lo que dijere, pero Panza no confía en su palabra después de lo que le ha pasado a Fernando VII. Bonaparte, con su labia, trata de convencerlo de que él es un héroe como César, Atila o Alexandro, y que sólo mira por lo que le conviene, por lo que sus acciones no se califican por su justicia o injusticia sino por la grandeza del fin al que van destinadas. Sancho, al igual que en la magna obra de Cervantes, se sigue expresando con refranes y su vocabulario es torpe y divertido equivocando palabras y pasando muchos malentendidos, pero siempre razonable y bueno. Le dice Panza que no se compare con su amo, Don Quixote, pues éste trataba de conquistar reinos e ínsulas, pero *“como Dios manda”*, enderezando tuertos, mirando por la honra, peleando contra los malos y defendiendo a los buenos, *“pero ud. es otra casta de caballero andante, de los que mi amo llama contrahechos y follones y malandrines.”* (p. 13)

Equivoca Sancho la expresión de “enderezar tuertos” y le dice a Napoleón:

“Y ahí está el hermano de V. M. el señor D. José, que tuerto era, y tuerto es y tuerto será mientras Dios lo tenga en el mundo; y más valía que todo ese empeño que ha tomado V. M. en hacello Rey de España, que será quando la rana tenga pelo, lo hubiera tomado en enderezarlo y remendarle aquel ojo del demonio que tan mal le pega”. (pp. 14-15)

De igual modo critica las atrocidades que cometen los ejércitos del Emperador, alaba Sancho la honradez y lealtad de su amo, y denigra a Napoleón por haber abandonado a su primera mujer a fin de obtener más cargos al casarse con otra, cosa que no hizo el hidalgo manchego aun pudiendo haber sido rey al casarse con la reina de Micomicón. También saca a colación su reinado en la ínsula y explica que los insulanos se rieron de su sencillez, pero que los españoles se ríen de la perfidia y torpeza de Napoleón. A partir de este momento, Sancho soltó todavía más su lengua y comenzó una retahíla de insultos al corso, el cual se durmió. Por eso, concluía Meseguer que Bonaparte “*no repara en dar motivo para que le digan tales verdades y se duerme quando las oye, como pudiera un cerdo si le rascaran*” (p. 34).

Recordamos el divertido coloquio entre dos paisanos, *Los ruegos de Menga, Aldeana, a Perote, contra los franceses*⁹⁹, escrito en endechas, en el que tras el relato de las atrocidades que cuenta Perote de los invasores, Menga se compromete a juntar a todas las mozas con todos los cacharros de cocina, palos, piedras, etc. para matar a los gabachos, así como donar camisas, greguescos, botines, chalecos, gorros, sombreros y vestidos para los soldados; pero sobre todo, quiere rogar a Dios:

*“que a Napoleón
canalla embustero,
le entre diarrea,
que le venga muermo,
luego un tabardillo
de pocos momentos,
sin que pueda darle
[...]
el debido tiempo
para confesarse”*. (pp. 108-109)

⁹⁹ *Los ruegos de Menga, Aldeana, a Perote, contra los franceses*, s.l., s.n., s.a.

- Tragedias y tragicomedias en un acto

La tragedia burlesca en un acto titulada *El fin de Napoladrón por sus mismos secuaces, con una carta del Infierno al Emperador de los diablos en que le da quejas de su mal proceder*¹⁰⁰, que fue escrita en 1814 por D. J. O. Y. Los personajes que intervienen en ella son Napoladrón, Murat, Josef Botellas, el Extremeño o Choricero en el papel de confidente; Dupont, Lefebre, la Emperatriz Josefina, Doña Fulana o la Tudó, un criado y una comitiva de edecanes y soldados. A pesar de que ocurre todo en un solo acto encontramos un cambio de escenario. Al principio se nos presenta a Napoleón sentado en silla de barbero y recostada la cabeza sobre la mano izquierda, en ademán pensativo, con el Extremeño y Josefina a los lados. Se comparan Bonaparte y Godoy por haber subido tanto los dos para caer después con vilipendio, y en medio de esta conversación en la que se ve cómo se han conjurado los españoles contra el Emperador, entra Josef en borrico, acompañado de Murat en alpagatas, con la comitiva muy estropeada y con sus mochilas a cuestas, y se queja Pepe de las infamias y burlas que ha sufrido de los madrileños. Como vemos, la degradación a la que el autor ha sometido a los personajes no puede ser mayor.

Cambia la escena a un “salón de audiencia (por supuesto, infernal): el sillón será una gran cuba de vino y el respaldo el trono del dios Baco con algunos satélites a los lados” (p. 6) donde discuten los generales Dupont y Lefebre utilizando el lenguaje y las expresiones típicas de las comedias españolas del Siglo de Oro. Así están cuando entra Tudó con una carta para hacer palpable a Napoleón cómo de él se están mofando. La cómica misiva está supuestamente escrita por Plutón, rey del abismo, irritado contra Bonaparte porque el infierno se está llenado de diablos franceses, cobardes, viles e indignos, y de ni un solo español. El Emperador, enfurecido por estas burlas, arremete e insulta a sus generales, hermano y cuñado, y éstos, indignados, deciden acabar con él y así lo hacen. Godoy y su querida se suicidan y Murat decide poner de nuevo a Fernando en el trono: “Así nos libraremos de quimeras / y que se nos merienden como peras.” (p. 12) La muerte que dan al corso es una emulación clara de que recibió el Emperador César Augusto ya que sus propios compañeros, después de haber usado contra él todo tipo de descalificaciones, lo apuñalan uno a uno.

¹⁰⁰ D. J. O. Y., *El fin de Napoladrón por sus mismos secuaces*, Sevilla, Josef Hidalgo, 1814.

Contamos con una sola tragicomedia entre las piezas breves que ahora repasamos. Este subgénero, por su hibridez, había sido rechazado por los neoclásicos ya que la pureza de géneros fue siempre un punto esencial en la poética clasicista. Sólo a principios del XIX fue defendido por tratadistas como Masdeu, que justificó su autonomía y dignidad. En la Guerra de la Independencia nos encontramos con la *Tragicomedia infernal en un acto: Napoleón y sus satélites residenciados por el Rey del abismo*¹⁰¹, que era la continuación o la segunda parte de la tragedia burlesca *El fin de Napoladrón*, ambas de D. J. O. Y. La escena, como era de esperar por su título, tenía lugar en el infierno, y como para disculparse por la disonancia, añadía el autor en una nota:

“Parece impropio que un Dios celeste como Baco esté en el infierno al lado de Plutón, ¿Pero, cuántas impropiedades cometen los poetas cuando les conviene? Además que no sería nada extraño que le hubiese convidado su tío Plutón a ver el castigo de tanto pícaro”. (p. 4)

Plutón es el personaje central de esta pieza, que es bastante breve y tiene más personajes que la primera parte: una mezcla de figuras míticas e históricas que se comunican son un lenguaje divertido y chistoso. En la sala de audiencias del Averno Plutón, Lucifer y Barrabás se quejan del caos perpetrado por Napoleón que ha causado discordias en el mismo infierno: “¿quién a los santos nunca dexó quietos / cómo dexar pudiera a los Demonios?” Los diablos piensan que el Emperador pretende destronarlos, es decir que quiere añadir el infierno a su imperio. El autor pinta a los personajes con toques satíricos muy acentuados que confirman la opinión que tenían los españoles de ellos: Godoy quiere seducir a la mujer de Plutón, José robarle el vino a Baco, y Napoleón coronarse en el infierno. También aparecen vilipendiados los afrancesados, como almas mezquinas, viles y traidoras. En el Tribunal de la Audiencia Infernal, donde aparecen sentados en el solio Plutón y Proserpina, y un poco más apartados Baco, Radamanto y el Cancerbero, se suceden los insultos a Napoleón, las acusaciones por haber degollado inocentes egipcios, turcos y españoles, por haber humillado al Papa, e incluso por haber

¹⁰¹ D. J. O. Y., *Tragicomedia infernal en un acto: Napoleón y sus satélites residenciados por el Rey del abismo. Segunda parte de la tragedia burlesca El fin de Napoleón*, por el mismo autor, Málaga, Imprenta y Librería de Carreras e Hijos, 1809.

mandado envenenar a sus propios soldados. A las quejas de Dupont, José y otros de sus satélites contra el mismo corso, Plutón les contesta alegando que es la recompensa que han obtenido por servir a tal señor. Los acólitos del Emperador lo culpan de sus males, pero él descarga el pecado sobre Godoy. Al final, el rey de los infiernos reduce a los contrincantes al silencio y los condena a todos aunque carga sus tintas en Godoy ya que éste ha traicionado a su propio país: “*Tú todo lo mereces, vil culebra, / seductor de mugeres, traidor fiero.*” (p. 13) Carón informa de que la barca, que venía cargada de soldados franceses y alemanes y de algún español de alma francesa, ha volcado y todos han fenecido en el amargo río.

Relacionada con esta tragicomedia comentamos la titulada *Congreso del infierno*, semi-comedia en un acto, conocida también como *Congreso infernal reunido en la sala del Infierno*¹⁰². En esta pieza Luzbel convoca a los demás demonios a un congreso en el aterido y pavoroso centro del averno con el motivo de que hay alguien que quiere arrojarle de su inicuo puesto. Uno a uno se van presentando los candidatos malditos a revelar en su puesto al príncipe de los demonios; primero Godoy, acompañado de la avaricia, que se presenta como el peor de los pecados, y relata cómo de los siete pecados no se ha dejado ninguno, mas bien los ha cometido todos en exceso con “*hazañas memorables*” por las que opta a dominar todas las cavernas del tártaro. Murat habla brevemente vanagloriándose de sus asesinatos, ficciones y malicias “*tan propias de mi baxo nacimiento.*” Por último Napoleón relata extensamente todas sus malicias, poniendo como centro su ambición, y resalta que es el que más almas ha mandado al infierno. Además alega sin ambages su ateísmo “*pues no tengo más Dios que mi existencia.*” Asmodeo resuelve dar a Napoleón el puesto de ayudante de Luzbel, pues “*tienes para diablo gran talento*”, a Godoy le encarga ser su consejero y a Murat el de Lugar-Teniente. La única pega que le pone al duque de Berg es su yerro el día dos de Mayo “*pues matando / a tantos Mártires los conduxo al Cielo*”. (p. 7)

Muy relacionada con estas obras estaba la publicación periodística *Gaceta del Infierno*¹⁰³, en la que Luzbel se quejaba de la maldad de Napoleón que había conseguido que España se aliase con el Todopoderoso contra el que ellos no podían luchar. Se

¹⁰² *Congreso del infierno*, semi-comedia en un acto, s.l., Gómez Fuentenebro y Compañía, 1808.

¹⁰³ *Gaceta del Infierno*, 13 de agosto de 1808. Tampoco faltaron composiciones poéticas que mostraban las íntimas relaciones entre Napoleón y el rey de los infiernos. Muestra de ello es la *Representación que hace Napoleón al príncipe de las tinieblas Lucifer[Quintillas]*, s.l., s.n., s.a.

lamentaba también de la cantidad de franceses que llegaban a sus puertas y pretendía cambiar el averno de sitio sin comunicarlo a Francia, ya que desde la Gloria Celestial llegaban noticias de que el Dios de los Ejércitos había ratificado los tratados de paz con la España. El jefe de los diablos, por su parte, confirmaba que todos los demonios subalternos que tenían destinados a pervertir a los franceses se habían retirado cubiertos de vergüenza y confusión “*al ver que todas sus diabólicas gestiones son absolutamente inútiles con unas gentes que son peores que los Demonios*”. (pp. 5-6)

11.3.1.2. Teatro lírico

- Escenas unipersonales

Dentro de los subgéneros a que se adscriben las piezas patrióticas de la Guerra de la Independencia, este grupo es el más abundante. El melólogo o unipersonal es el discurso que pronuncia un personaje, que está o cree estar solo en escena y que expresa su estado de ánimo o sus proyectos y pensamientos, acompañados por música, revelando de esta manera al lector o espectador su alma o su inconsciente. El término melólogo (del griego *melos*, música, y *logos*, palabra) resulta algo confuso ya que, como indica su mayor estudioso, José Subirá, se ha utilizado para designar zarzuelas y óperas, trozos o piezas sinfónicas de escaso relieve, composiciones alegóricas, dramas tremendistas y góticos con o sin música, y el uso específico de música instrumental que acompaña a la declamación o que se produce en las pausas de ésta, y que adoptó otros nombres como el de melodrama.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Este tipo de composiciones ha sido estudiado por el musicólogo José Subirá en dos volúmenes dedicados a Iriarte, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1949-1950, 2 vols., y en su artículo “Los ‘melólogos’ de Rousseau, Iriarte y otros autores”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 2 (1928), pp. 140-161; por Duane Rhoades en un estudio en el que realiza un catálogo bibliográfico de estas obras en España e Hispanoamérica: “Bibliografía anotada de un olvidado género neoclásico en el teatro hispánico: escena sola, monólogo, soliloquio, lamentación, declamación, unipersonal, o llámese como se quisiere”, *Revista de Literatura*, LI (1989), pp. 191-216; E. Huertas Vázquez, *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*; J. M. Sala Valldaura, “*Hannibal*, de González del Castillo, en los inicios del melólogo”, *Anuari de Filologia*, XIV (1991), pp. 49-76; Joseph R. Jones, “María Rosa de Gálvez, Rousseau y el melólogo en la España del siglo XVIII”, *Dieciocho*, 19 (1996), pp. 165-179; F. Lafarga, “Melólogo y unipersonal. La música teatral”, en “Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII”, en V. García de la Concha (dir.) y G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, II, pp. 812-814; I. L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos*, II, capítulo 10; Cesare Scarton, *Il melologo: una ricerca storica tra recitazione e musica*, Perugia, Edimond, 1998; J. A. Ríos Carratalá, “Las parodias del melólogo: Samaniego frente a Iriarte”, en J. M. Sala Valldaura (ed.), *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, Lleida, Universitat, 1999, pp. 89-98; J. Álvarez Barrientos, “Pantomima, estatuaria, escena muda y parodia en los melólogos (A propósito de González del Castillo)”, en A. Romero Ferrer (ed.), *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, 2005, pp. 259-293, y por los autores de la

Este género, para ser representado, podría considerarse como anti-dramático, aburrido, inverosímil o falso; sin embargo, fue uno de los más utilizados en 1808 para consolidar en España el mito favorable de Fernando o el desfavorable de Napoleón y sus satélites. La particularidad de estas piezas era la parte musical que funcionaba como acompañamiento a los monólogos de un único actor en escena. Comenzaron siendo obras serias basadas en trágicas figuras históricas o mitológicas, pero pronto hubo quien lo convirtió en parodia, propulsando así la creación de unipersonales caricaturescos. Dice Rhoades que a partir de la Guerra de la Independencia se creó una tercera clase de unipersonales, los basados en asuntos políticos contemporáneos¹⁰⁵. De estos sólo recoge cuatro, escritos en 1808, e incluso cita una obra como “escena en un acto con música”, la titulada *Fernando VII preso en el castillo de Valencey. Heroísmo de nuestro deseado rey en la prisión de Francia*¹⁰⁶, que en realidad se trata de una relación en prosa de la situación del monarca. Esta forma dramática efímera, que constituía un espectáculo dramático completo a pesar de su brevedad, se originó bajo el estímulo directo de la pieza francesa *Pygmalion* de Jean Jacques Rousseau, escrita en 1762, estrenada en 1770 e impresa en 1771, cuando se representó en el coliseo de los Caños del Peral en el año de 1788, a pesar de que ya había sido traducida al español cinco años antes por Eusebio de Cañas y representada en teatros de provincias¹⁰⁷. Los galanes de las compañías, argumenta Rhoades, vieron en estas composiciones una forma de lucir todos sus talentos, por lo que solicitaron este tipo de piezas a los dramaturgos¹⁰⁸. Así, escribió Juan Ignacio González del Castillo su *Hannibal*,

reciente publicación de L. F. Comella, *Doña Inés de Castro*, escena trágico lírico, ed. de María Angulo Egea, Germán Labrador López de Azcona y J. Daniel García Martínez, Salamanca, GES XVIII (Universidad de Salamanca), Ediciones Amnesia, 2005.

¹⁰⁵ Ya en 1805 encontramos un melólogo basado en un tema actual que fue compuesto por Sebastián María Sánchez, *Los ayes de la viudez o la viuda de un marino, muerto en el combate naval de 21 de octubre de 1805*, soliloquio trágico con música en sus intervalos, que estaba dedicado al Excmo. Sr. conde de Haro cuyo nombre, decía, “conocido ya favorablemente en la república de las Letras, la pondrá a cubierto de los tiros de la sangrienta y de la sátira mordaz”, quizá recordando la mala acogida que había tenido en su momento de origen el género del melólogo. Justificaba además los defectos que pudiera haber en la brevedad de tiempo con que se había escrito y en su quebrantada salud. El soliloquio recogía los lamentos de la viuda por el fallecimiento de su marido, encuadrada en el momento en que llegaban y desembarcaban a los heridos y muertos tras el combate de Trafalgar.

¹⁰⁶ F. J. F. S., *Fernando VII preso en el castillo de Valencey. Heroísmo de nuestro Deseado Rey Don Fernando VII en la prisión de Francia*, Palma, Imprenta de Felipe Guasp, 1814; Valencia, Impreso de Estevan, 1814; Mahón, Francisco Lanzón, 1814; Reimpreso en Sevilla, Imprenta Real, s.a.

¹⁰⁷ Véase el capítulo titulado “Pygmalion and the spanish stage” en Jefferson Rea Spell, *Rousseau in the Spanish World before 1833*, New York, Octagon Books, 1969, pp. 117-127.

¹⁰⁸ I. L. McClelland añade que además de la oportunidad de los actores para perfeccionar su patetismo y practicar nuevas técnicas, a los dramaturgos les ofrecía la oportunidad de experimentar con la tragedia pura,

“escena lírica original o soliloquio unipersonal en metro endecasílabo castellano”, y Juan Hernanz Dávila compuso *Rodrigo*, “scena trágica con intermisiones músicas”.

Sin embargo, este tipo de piezas no se hicieron verdaderamente famosas hasta que en 1789 Tomás de Iriarte compuso *Guzmán el Bueno*, escena trágica unipersonal, obra seria y patética de inspiración histórica y argumento nacional, estrenada en Cádiz por el actor Luis Navarro. Otros escritores contemporáneos, como Samaniego, criticaron este género. El fabulista alavés escribió una *Carta sobre el melólogo* en 1792 en la que mostraba su desacuerdo con esta fórmula lírico-escénica, y al mismo tiempo publicó, para escarnio de Iriarte, una *Parodia de “Guzmán el Bueno”, soliloquio o monólogo, o escena trágica unipersonal*, “nueva edición corregida, aumentada, variada, suprimida para mayor instrucción de los monologuistas”¹⁰⁹, con la cual, como señala Subirá, se llegó al fin de la carrera de este género melódico que él mismo definió como “género teatral donde la orquesta dialoga con las palabras del actor situado en el escenario para expresar, mediante la música, los sentimientos que le conmueven”.¹¹⁰

Escribe Francisco Lafarga que por su carácter serio, sus argumentos elevados, sacados de la historia o de la leyenda, por el sentimentalismo y aun el patetismo de sus situaciones y de su expresión, el melólogo o melodrama se sitúa en el marco de un teatro de la sensibilidad en el siglo XVIII¹¹¹; Joaquín Álvarez Barrientos afirma que fue uno de los géneros que preparó la llegada del Romanticismo¹¹². Además, Eduardo Huertas añade que el melólogo se españolizó en parte y nació otro tipo diferente al neoclásico, serio y frío, es

de explorar el poder de las unidades clásicas y de aprender a pintar con realismo la mente dividida del protagonista.

¹⁰⁹ Aparece recogida en sus *Obras Completas*, ed. de E. Palacios Fernández, Madrid, Fundación J. A. de Castro, 2001, pp. 557-581. Véase, para conocerlo con más profundidad, el citado trabajo de Ríos Carratalá.

¹¹⁰ J. Subirá, *El compositor Iriarte (1750-1791)*, I, p. 20. Para más datos sobre la definición de este término y otros análogos en las poéticas, piezas teatrales o diccionarios léase todo el primer capítulo, pp. 15-20. Consúltese también I. L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos*, II, pp. 351-352, y el artículo de J. D. García Martínez, “El placer de sentir: el melólogo frente al melodrama”, en Comella, *Doña Inés de Castro*, pp. 33-40, donde propone una interesante definición del melólogo en clave genética, como la forma anterior y precedente al melodrama. Los propios autores no sabían cómo llamar a sus composiciones y en el título de algunas de ellas podemos leer esta indeterminación. Rodríguez de Arellano había subtítuloado su *Domíngoo el Cochero* “escena sola, monólogo, soliloquio, lamentación, declamación o llámese como quisiese, que al autor le importa poco el nombre. Escena ridículo-unicocheril representada el 30 de junio de 1791”, y Blas de Laserna llamó a su composición paródica *El poeta escribiendo un monólogo o El poeta de guardilla*, “monólogo, soliloquio, unipersonalidad, o sea lo que fuera, que para el autor es indiferente que se llame como quiera”.

¹¹¹ F. Lafarga, “Melólogo y unipersonal. La música teatral”, p. 812.

¹¹² J. Álvarez Barrientos, “Pantomima, estatuaria, escena muda y parodia en los melólogos (A propósito de González del Castillo)”, p. 284.

decir, el melólogo jocoserio, satírico, burlesco o simplemente jocoso¹¹³, entre los cuales nosotros incluiríamos aquellos que están protagonizados por Napoleón y sus generales.

A pesar de su fracaso inicial, este género cobra muchísimo auge durante la Guerra de la Independencia en la escritura de infinidad de obras que no fueron pensadas para su representación¹¹⁴ sino para una rápida difusión y lectura. La proliferación de piezas es enorme durante los años de la guerra, sobre todo en sus dos primeros años. La mayoría son anónimos y están escritos en versos endecasílabos, muy útiles para recalcar la grandilocuencia de pensamientos. Los dramaturgos incluían en sus acotaciones los momentos en que debía ocupar la música las pausas de declamación y las indicaciones de tipo psicológico que tenía que mostrar el intérprete. Representaron en sus composiciones o bien al rey preso dirigiendo lamentos a España y a los españoles, al mismo tiempo que afirmando su amor hacia sus leales vasallos; o bien a los principales generales franceses o al propio Napoleón lamentándose por la desgraciada suerte que corrieron en España, y en ocasiones, caracterizándose a sí mismos con epítetos muy negativos. En todas ellas los lamentos recuerdan a los proferidos por los personajes de las novelas y las comedias sentimentales, tan en boga a principios del siglo XIX, aunque también alguno nos muestra un claro anticipo del Romanticismo.

Sólo son burlescos, a lo largo de la Guerra de la Independencia, los unipersonales puestos en boca de Napoleón y sus satélites, por lo tanto son estos los que vamos a comentar ahora. Se compusieron, generalmente de forma anónima, un sinnúmero de obras de teatro breve mayoritariamente satíricas, que tampoco estaban pensadas para la representación en los coliseos, sino para diversión de las casas particulares y, en gran modo, para la rápida difusión a través de folletos, prensa o papeles sueltos de una propaganda antinapoleónica y antifrancesa, con unos claros deseos de manipular la emoción del pueblo. David T. Gies califica este hecho como una literatura de excepción, ya que interpretó la realidad y tuvo como centro la figura histórica de más actualidad, Napoleón Bonaparte. El poder emocional de las piezas escritas contra él y su alto contenido visceral hacen pensar en la importancia que tuvieron en la creación de un mito anti-

¹¹³ E. Huertas Vázquez, *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*, p. 111.

¹¹⁴ Ya se había escrito en el *Memorial Literario* en marzo de 1794 y teniendo por objeto el melólogo de *Dido abandonada* que “Este género de representaciones no puede lucir mucho en los teatros, porque aunque se les dan decoraciones y música, como faltan las personas con quienes se habla, por más que se esfuerce el actor, siempre quedan los afectos muy bajos.” (Cito por J. Subirá, *El compositor Iriarte (1750-1791)*, I, p. 202).

napoleónico en la España de los primeros años del XIX. Su única intención era deslucir la imagen del Emperador, por lo que ofrecen poca reflexión filosófica y nada de objetividad histórica, pero revelan, y de ahí deriva su interés, la cruda emoción que suscitó el invasor durante este período¹¹⁵. Opina Gies que el mito más visto en esta época no es el de Fernando como Deseado, sino el de Napoleón como tirano monstruoso y enloquecido. Las obras que leemos presentan a los dirigentes franceses como títeres grotescos o peleles, auguran la caída y muerte de Napoleón¹¹⁶, y lo describen como un ser defectuoso, demente, deficiente, con epítetos siempre desfavorables, comparaciones con figuras históricas como Nerón¹¹⁷, como diablo o enemigo de la religión, y con sustantivos negativos que lo atacan y satirizan¹¹⁸. Bonaparte aparece representado sistemáticamente como un monstruo¹¹⁹ de la

¹¹⁵ D. T. Gies, “Hacia un mito anti-napoleónico”, pp. 43-62.

¹¹⁶ También podemos leer, aunque sólo le hemos encontrado en una obra, la supuesta muerte de su hermano José, al que le dedican un sentido responso: “*Oh Jusepe el zapatero, Oh Jusepe el amolador, Oh Jusepe el predicador, Oh Jusepe el filósofo, Oh Jusepe el de las botellas, Oh Jusepe el todo y Oh Jusepe el nada! Goza ahora y disfruta en tu paz y felicidad napoleónica del honor que te has ganado con tus fazañas; y déxanos a todos vivir en nuestra verdadera paz, amén.*” (Marcos Fingisoc, *El nuevo frayle. Célebre conversación que sobre las cosas del día tuvieron en una fonda de Ibiza un Italiano, un Español del Continente y un Bizenco (sic), a mediados de septiembre de este presente año 1812*, Valencia, Imprenta de Francisco Brusola, s.a., p.12).

¹¹⁷ También se había escrito un monólogo con este personaje histórico como protagonista en el que se hacía referencia a su muerte, *Trágico fin de Nerón*, pieza unipersonal en verso, s.l. s.n., s.a.

¹¹⁸ Con todas estas aspectos negativos se llegó a hacer, incluso, un acróstico con su nombre:

Nemini	De ninguno
Amicus	Amigo
Protector	Protector
Omnium	de todos
Latronum	los ladrones
Ecclesiae	de la Iglesia
Opresor	Opresor
Neronis	de Nerón
Aemulator	Emulador

(Explicación de la estampa que representa el árbol genealógico, dentro de *El quadro*, Valencia, Imprenta de Salvador Faulí, 1810, p. 51).

¹¹⁹ Léase la siguiente “Receta para hacer monstruos”

“En alambique echarás
a Maquiabelo, Ruso,
Volter, Chabot, Mirabó,
Judas, Gestas, Barrabás,
Pilatos, Anás, Caifás,
Herodes, Malcos, Nerón,
Simón, Mago, Faraón;
con Mahoma y su creencia,
y saldrá por quinta-esencia
un semi-Napoleón”.

perfidia, enemigo terrorífico de Dios y de la religión, llegando a representarse como el Anticristo.¹²⁰

Hay que señalar que, al igual que hemos visto con los soliloquios y quejas de Fernando VII, no son obras históricas, ya que no reflejan lo sucedido, sino que las calificaríamos como proyecciones optimistas de lo que los defensores de la nación española deseaban que ocurriera en breve plazo. Son todas ellas piezas de teatro breve, ninguna de ellas representada en los coliseos madrileños. Lo que interesaba principalmente era una rápida propaganda, convertida en el instrumento clave para afianzar el discurso mitificador; por eso, los sentimientos y la imaginación de los españoles se amalgamaron en expresiones gráficas, como la caricatura, el dibujo y la pintura¹²¹, en notas musicales, en poemas y en

(J. I. P. D. S., *Carta de Joseph Napoleón, rey que pensaba ser de España, á Napoleón su hermano emperador que fue de los franceses: Interceptada en Logroño por un Colector de basura*, Logroño 1 de Octubre de 1808, Valencia, Imprenta del Diario, 1808).

¹²⁰ También en la poesía patriótica encontramos esta imagen:

*“Qué tonto es Napoleón
que nos juzga tan mezquinos
ignorantes y salvajes
que queramos ser regidos
de un ladrón de monarquías,
espurio, ateo, advenedizo,
arquitecto de maldades,
maestro de latrocinios,
infame, ruin, blasfemo,
incrédulo, jacobino;
monstruo de la humanidad,
bostezo de los abismos,
agente de Lucifer,
precursor del anti-Cristo,
azote del universo,
y execración de los siglos”.*

(*Historia peregrina y casera por un Patriota Murciano*, s.l., s.n., s.a., pp. 25-26).

¹²¹ Claudette Dérozier, *La Guerre d'Indépendance espagnole à travers l'estampe (1808-1814)*, Lille, Université de Lille III, 1976, II, pp. 596-724. Recoge las ilustraciones y sus explicaciones. Consúltese de igual manera el más reciente e interesante trabajo de Jesusa Vega donde estudia el tema de las caricaturas y explica que, al igual que en el teatro, debido a la premura, tampoco se caracterizan las estampas y sátiras por su calidad técnica, y por eso se empleó siempre el aguafuerte por su facilidad, rapidez de ejecución y capacidad para traducir el dibujo aunque sin matices pictóricos. Los temas son iguales a los del primer teatro breve, e incluso también ocurrió el fenómeno de la adaptación, pues en un principio fueron fuente de inspiración para los españoles algunas imágenes críticas que se habían publicado hacía años en Inglaterra. También en las estampas, para convertir la guerra en una Cruzada, se mostraba a Napoleón rodeado y aconsejado por una corte infernal. (J. Vega, “Imágenes para un cambio de siglo”, en J. Álvarez Barrientos (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos*, pp. 83-129).

breves obras de teatro muy fáciles de leer, comprender y transmitir, sin que hiciera falta su puesta en escena.

Éstos son sus títulos: *La muerte de Bonaparte*, *Napoleón rabiando*, *Napoleón desesperado*, *Napoleón*, *El fin de Napoladrón por sus mismos secuaces*, *Napoleón y sus satélites residenciados por el rey del abismo*, primera y segunda parte de *El fin de Napoleón*, *Fernando y Napoleón en sencilla diversión*, *Napoleón hablando solo*, *Furor de Napoleón*, *Napoleón lo manda*, *El nuevo sueño de Napoladrón con su anteojazo*, *Pepe*, *Soult y Marmont ante Napoleón*, *Furor de Bonaparte al referirle Bertier la derrota de Dupont en Andalucía*, etc. En relación con estas pequeñas obras en las que se presagiaba la muerte del Emperador podemos recordar los *Elogios que hace un fino patriota al Sr. Napoleón después de su desgraciada muerte* o *El fin de Napoleón y honores que le han hecho los sevillanos*, ambas publicadas en Sevilla. En esta última pieza Napoleón era arcabuceado, ahorcado, arrastrado y quemado, justificándose su autor “*El malvado Napoleón hizo pernear en Sevilla a muchos buenos patriotas, que él sea ahora ahorcado (ojalá fuese de veras!) no será extraño.*” Títulos parecidos encontramos en la poesía, como por ejemplo, los *Lamentos del intruso Emperador de los Franceses y Rey de Italia, traducidos por un fiel amigo de Fernando VII, Rey legítimo de España*, soneto acompañado de una glosa. Estas obras, anónimas o de cuyos autores nada sabemos en la actualidad, se pueden inscribir en su mayoría dentro del bando conservador, puesto que, además de las críticas al Emperador, que también eran comunes entre los liberales, vemos en ellas casi siempre referencias muy positivas a Fernando VII, algo impensable en el bando liberal.

En *La muerte de Bonaparte*, de José Ribera y Castelar¹²², aparece Napoleón sentado en un peñasco en medio del bosque, con claras connotaciones románticas en la ambientación, sufriendo remordimientos y comparándose con las fieras salvajes. La pieza se divide en pequeñas escenas escritas en versos endecasílabos interrumpidas por intermedios de música que señalan un cambio de emoción o humor aparece indicado en las acotaciones: con dolor, con profundo estupor, consternado, reflexivo, etc. Bonaparte repasa todo lo que ha ganado pero señala que ha sido gracias a sus perfidias y no al heroísmo en el

¹²² Este autor dedicaba la obra a al Excma. Sra. Dña. María Vicenta Solís, condesa de Fernán-Núñez, a la que le ofrecía este drama unipersonal “*fruto de mis inocentes entretenimientos*”, y explicaba que en él se trataba de las perfidias del “*déspota infame de las Galias, enemigo común de los mortales y del desastrado fin que por consecuencia debe estar reservado a su maldad.*” J. R. y C., *La muerte de Bonaparte*, Málaga, Oficina de Carrera e Hijos, 1808, pp. 3-4.

campo de batalla. Recuerda Luisa Pavesio que en esta pieza la guerra entre las dos naciones se identifica con la lucha de los antiguos fueros españoles contra normas importadas del extranjero y por lo tanto extrañas a la tradición del país, por eso dice el corso que en el Madrid liberado “*jurando / por su Rey a Fernando, los consejos / mandaron que por mano de un verdugo / fuese abrasado el Código dispuesto / por mí, para regir en las Españas.*” Godoy, como en todas las obras, aparece malparado, definido en ésta como monstruo execrable, mientras que de Fernando se dice que resistió cuanto pudo en Bayona. El fin de esta obra es el suicidio, algo que se va a repetir en muchas de ellas, como muestra clara de la proyección optimista de los españoles¹²³. Señala Gies que esta pieza tiene evidentes ecos románticos en los abatimientos, convulsiones, sombras, fantasías y en la muerte final, antes de la cual Napoleón, tras vacilar mientras manipula su espada, pronuncia unas palabras que recuerdan las últimas que pone Rivas en boca de Don Álvaro:

*“Abre tus puertas, pavoroso Abismo,
si no es que quieras en tu horrible centro
tampoco recibirme, a tus cavernas
me precipito con mortal despecho.
Salid al punto, Genios infernales,
recoged mi cadáver, ni aun los restos
de mi vil existencia quedar deben
sobre este triste y detestable suelo.
De la Estygia laguna le devoren
con carnívoros picos negros cuervos”.*¹²⁴

La obra acababa con un epitafio en la losa triste y fría “*de aquerosos insectos devorado*” e invitaba al caminante a que se parase para que aprendiera cuál era el fin y el terrible castigo que les estaba deparado a los malvados.

¹²³ El suicidio era considerado por parte de los ilustrados reformistas como una escena violenta que no debía presentarse a lo ojos de los espectadores, por lo que hasta entonces había estado desterrado de la escena. Santos Díez González, por ejemplo, había condenado el soliloquio de Comella, *Séneca* y *Paulina*, precisamente por este motivo, y es que, “*no todas las acciones verdaderas son dignas de los espectáculos.*” (Censura fechada el 13 de junio de 1798). No obstante, los melólogos paródicos tomaban muchos elementos relacionados con lo sainetesco y buscaban elementos tópicos o trágicos, como el del suicidio final.

¹²⁴ J. R. y C., *La muerte de Bonaparte*, pp. 21-22 y 30.

*Napoleón rabiando*¹²⁵ se anunció como quasicomedia del día para diversión de cualquiera casa particular entre solos cinco interlocutores: Napoleón, el rey Pepe, los generales Legrac y Legrin, y el secretario de Napoleón, Duroc. Señalaba el dramaturgo que la escena debería ser en los infiernos, aunque por ahora la pondrían en el gabinete del Palacio de Bayona. Su autor era Timoteo de Paz y del Rey, que antes de los versos escribía su “*poquito de advertencia*” en la que explicaba que había dejado de lado las preceptivas poéticas y sin hacer caso de los clásicos ni sus cacareadas unidades había escrito una quasicomedia, que además, adelantaba,

“Será trágica para Buonaparte y sus apasionados; mas para los verdaderos Españoles y para la mayor y la más sana parte de los Europeos no se puede escoger cosa más cómica que Buonaparte perneando en una horca, y si es con ayuda de un ginete de gaznates, esto es, de un verdugo, mejor que mejor”. (p. 2)

En las acotaciones se nos presenta a Napoleón sentado en su silla y recostado sobre una mesa con el sombrero “*debaxo del sobaco derecho*” y a su mano izquierda dos botes de rapé abiertos. Califica a su hermano con toda clase de improprios como vil, infame collon, pícaro e inútil, y Pepe se presenta ante él haciendo reverencias y manifestando un miedo cerval, pues, junto a sus generales, le va informando de sus derrotas, todo ello de una forma muy cómica y con un diálogo lleno de ironía. El Emperador, que se compara con el Anticristo se desespera, arrojándose lleno de rabia por las sillas. La acotación dice así: “*Napoleón aparece ensangrentado, los ojos centelleando y hecho lo que es, es decir, un demonio de coraje y rabia.*” Ante la vista de que quieren entregarlo a los españoles, se ahorca, y Duros le tira de las piernas para que sepa “*que hasta para morir le hemos servido*” (p. 22).

Hemos encontrado, dentro de una colección de papeles de la Guerra de la Independencia pertenecientes al historiador Manuel Gómez Imaz, otra pieza del mismo

¹²⁵ Timoteo de Paz y del Rey, *Napoleón rabiando*, Madrid, Benito Cano, 1808. Esta pieza la analiza Gabriel H. Lovett como la primera obra de una larga lista que tiene a Napoleón como tema o como protagonista y de las que escribe que siempre el Emperador “*was portaried either as a total mosnter or as a vain, hysterical, somewhat grotesque villain, enraged over Spain`s resistance*”, (G. H. Lovett, “Napoleon in 19th Century Spanish Letters”, *Romance Notes*, XIII (1971), p. 92).

nombre, *Napoleón rabiando*¹²⁶, subtitulada como unipersonal y que no es la misma de Timoteo de Paz y del Rey. Está escrita en versos endecasílabos, y comienza con una serie de exclamaciones e interrogaciones que se hace el degradado Emperador:

*“¡Estamos buenos corazón infame!
¡Estamos buenos atrevido pecho!
¿de qué te sirven todas tus fatigas,
tus afanes, malicias y despechos?”* (p. 97)

Después de continuar así durante largos versos, se lamenta de que nada de lo que hizo le sirvió ante los españoles, a quienes llama “*Isleños*” y “*amontonados perniciosos*”, ya que nunca pensó que fuesen a rebelarse contra él. Pero antes de sufrir la ignominia del ataque personal, decide matarse:

*“Eso no, corazón, no lo sufro
un puñal debe ser el que sangriento
abra mi corazón por donde arroje
sangre tan detestable”*. (p. 100)

También muere rabiando en esta obra, aunque es él mismo el que se apuñala y define el arma como “*instrumento feroz que será al mundo / de su tranquilidad el instrumento*”.

El autor D. D. M. S., que había escrito unas “Quejas” de Fernando vistas con anterioridad, presenta en el mismo año una escena trágica unipersonal, *Napoleón desesperado*¹²⁷, cuya música también se vendía en las librerías. Él mismo redacta su argumento:

“El monstruo de la crueldad Napoleón Bonaparte subyuga a su intruso Imperio algunas provincias: con supuestos escritos acredita sus victorias,

¹²⁶ *Napoleón rabiando*, s.l., s.n., s.a.

¹²⁷ D. D. M. S., *Napoleón desesperado*, Madrid, Imprenta de Josef Doblado, 1808.

conseguidas más en la fuerza de la intriga, que del arte bélico. Se introduce en España valido del engaño; conoce la Nación Española su astucia, y aclamando a su legítimo Rey Fernando VII se pone en defensa: vence en varios choques las águilas francesas, es descubierta la cautela del déspota y viendo frustrados sus perversos fines, cae en el mayor letargo de aflicción y congoja”. (p. 2)

Sitúa la escena en un salón regio adornado de columnas, en las que se ven pendientes varios medallones que representan trofeos militares, ganados en las batallas de Austerlitz, Jena y otras, cuyas inscripciones lo patentizan. Napoleón está sentado junto a un bufete en el que hay varios planos y libros. La orquesta acompaña con piano fúnebre. Bonaparte, que duda y vacila, se expresa con unos versos que recuerdan *La vida es sueño*, viendo que todos sus deseos de conquista en España han sido sueño y vanidad, por lo que se dirige amargamente a la “memoria cruel”:

*“¿Es realidad, o es sólo fantasía?
¿Estoy despierto? No, que sueño;
Pero si fuera bien, sería soñado;
Desgracias son, sin duda estoy despierto.
Desde la cumbre altiva del Olimpo
baxé precipitado al mar inmenso
de infortunios crueles. (Yo me abraso)
¿Soy acaso el que era?” (p. 5)*

Sigue recitando uno de los tópicos que vamos a encontrar siempre en boca de los galos, y es el de que los españoles no son hombres, sino leones fieros, y también recuerda en su expresión a las coplas manriqueñas: *“Todo fue confusión. ¿Pero mis huestes, / mis tropas, mis soldados, qué se hicieron?”* Es interesante porque podemos apreciar que Napoleón, en esta escena trágica, nunca se culpa a sí mismo, como sí vamos a ver que ocurre en otras obras, sino que siempre busca el origen de su perdición en otras personas: Godoy o Talleyrand en este caso. También es curioso el hecho de que no insulta ni critica a Fernando, a José ni a los españoles. Del primero se compadece por tenerlo encadenado y lo

considera dichoso por la lealtad que le prodiga su pueblo, sufre por su hermano tierno acorralado y a los españoles los aclama dignos de eterna fama y héroes soberanos por cómo han luchado, a pesar de que han malogrado sus intentos.

Después de un intervalo con música estrepitosa, Napoleón descansa un poco en su recitado, y precipitado prosigue su monólogo. Ve cercano su fin, aunque por un momento piensa volver a la lucha. Se muestra furioso, “*Devórenme las furias del Averno*”, pero observa que la voz le falta, el corazón le palpita y tiembla cubierto de horrores. Con el acompañamiento de una música triste, Bonaparte se arroja sobre un sofá, se levanta velozmente y, como asombrado, mira a todas partes y la locura parece que le persigue en los últimos versos:

*“Plutón, Plutón, deidades del infierno
Venid todas, injustas, devoradme
[...]
me devores mis dientes y mi mano
como can irritado, que sangriento
con las bascas de la rabia no perdona
ni aún a su misma vida”.* (p. 8)

Apunta Enmanuel Larraz que *Napoleón desesperado* es más bien una escena dramática en la que, dominado por las furias, rompe todos los premios que le han concedido y se prepara para aceptar la derrota a manos de los españoles y los aliados de estos. También aquí decide matarse y se postra a los pies de Fernando. Larraz afirma, citando esta pieza, que “*La démence et l’alliance avec le diable sont les principales caracterisiques de l’Empereur*”.¹²⁸

En la *Gaceta de Madrid* del 14 de octubre de 1808 se anunciaba la venta de los *Delirios de Napoleón presagiando su muerte por la venida de Fernando VII*¹²⁹, unipersonal jocoso que puede representarse en cualquier casa particular. Se trata de un monólogo en

¹²⁸ E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d’Indépendance espagnole: 1808-1814*, p. 354.

¹²⁹ D. P. L. y R., *Delirios de Napoleón presagiando su muerte por la venida de Fernando Séptimo*, Sevilla, Imprenta de la Viuda de Vázquez y Cía., 1808.

versos endecasílabos sin acotación alguna. El Emperador, como en otras composiciones, desea su muerte:

*“No hay remedio, Franceses, ya no puedo
tolerar más sonrojos de la España,
dejadme ahorcar, descienda un rayo fiero
que acabe con mi vida, y con mi fama”.* (p. 1)

Se trata de una confesión de Bonaparte en la que va desgranando sus maldades y calificándose de monstruo avaricioso y fatuo. Vuelve a repetir las mentiras de la palabra alianza, el engaño a los reyes, el amor que los españoles tienen a Fernando, etc., para acabar su monólogo de camino al infierno donde debe dar cuenta larga de sus acciones. No obstante, carga su culpa a todos los franceses:

*“Si muero abominado, si los hombres
un modelo de vicios en mí hallan,
sepan que no hay francés al fin que no posea
mis diabólicos dones y mis mañas”.* (p. 8)

Aparecen también en estos *Delirios* dos tópicos que se repiten con mucha frecuencia en casi todas las piezas con respecto a los ejércitos de Napoleón que “*si por lana fueron, vendrán (si algunos vienen) trasquilados*”, y que quedarán peor que el Gallo de Morón “*sin plumas y cacareando*”.

El unipersonal titulado *Furor de Bonaparte al referirle Bertier las derrota de Dupont en Andalucía*¹³⁰ es un escrito en versos endecasílabos en los que el Emperador va echando la culpa a todos sus generales, vencidos por paisanos, recargándola al final sobre Duhesme. Antes que preguntar por sus soldados o por la causa de la derrota, interroga por los quinientos carros de tesoro cargados de oro y plata que ahora han quedado a merced de

¹³⁰ *Furor de Bonaparte al referirle Bertier las derrota de Dupont en Andalucía*, Cádiz, Reimpreso en la Casa de Misericordia, 1808.

los españoles. La furia lo domina y aparece subyugado por delirios de destrucción y de grandeza:

*“Sea toda la España otra Sagunto
que queme, abrase, que degüelle gente.
Salva la juventud tan solamente
con la que sola lograré mis fines
de extender hasta el Asia mis confines”.* (p. 2)

No obstante, cae en la cuenta inmediatamente de que esto sólo son delirios y que su corona ya está vacilando en España. También de 1808 es *Napoleón*, parte primera y *Napoleón*, parte segunda¹³¹, anunciado en la *Gaceta de Madrid* del día 27 de septiembre como “Napoleón, unipersonal dividido en dos partes. En la primera se manifiesta las ideas que se propuso para la conquista de España, medios de que se valió y lisonjeras esperanzas que formó. La segunda, los efectos que produjeron las funestas noticias que tuvo el desgraciado éxito de esta expedición”.

La primera parte se presenta con la decoración de un gabinete magnífico con pinturas, estatuas, adornos, una mesa con mapas, planes, esfera y otros instrumentos matemáticos. Aparece Napoleón sentado junto a la mesa pensativo, pero a continuación se levanta, observa las ventanas con cuidado, cierra la puerta y vuelve a sentarse como receloso de que lo oigan. Dialoga consigo mismo haciendo un recuento de todas las tierras que tiene conquistadas y de cómo las ha entregado a sus hermanos y cuñados para que las gobiernen, eso sí, sin olvidar que en el fondo son vasallos y están todos bajo su mando. Manifiesta sus crueles ideas contra los españoles para conseguir de entre ellos, además del trono, trescientos mil soldados castellanos que luchen para él en Europa, además de todo el oro y las riquezas del suelo, al que dice “*te debo quanto soy, y quanto valgo*”, sin importarle que después de este saqueo los españoles vivan en la mayor miseria bajo el mando de sus astutos generales. Va exponiendo poco a poco todos sus planes y deseos, dilucidando cuántos hombres va a necesitar, quién los va a dirigir, cómo se va a defender y

¹³¹ *Napoleón*, escena trágica unipersonal, Madrid, Doblado, s.a.; Valencia, Laborda, 1808.

cuál va ser la excusa para entrar en España. Lo tiene ya todo planeado mirando sólo su persona y ambición:

*“De hacer mi gusto en todo, sin respeto
a humanidad, decoro, honor, reparo,
religión, miramiento, consecuencia,
deber, ni otro motivo el más sagrado”.* (p. 5)

En la segunda, nos encontramos con el mismo gabinete, pero el Emperador ya no se encuentra resuelto como antes, sino sentado junto a la mesa con el codo en ella y la mano en la mejilla, abandonado al sentimiento. Suena una música melancólica y después de un rato va levantando la cabeza. Con el mayor abatimiento, dice:

*“Triste imaginación, cruel memoria,
presentimientos duros y funestos,
recuerdos lamentables y terribles
dexad mi corazón por un momento,
no presagiéis mi próxima ruina”.* (p. 14)

Ahora se recuerda a sí mismo en un monólogo cómo todos sus planes y vanagloria se han disipado como el humo, han desaparecido como el viento y sólo queda la memoria para avivar su pena y desconsuelo. Comienza a presagiar, con grandes altibajos en sus emociones, cómo será su muerte si intenta huir o cae en manos del populacho, y prefiere buscar una muerte más gloriosa por lo que bebe un veneno que a Fernando tenía destinado por si resistía el decreto de abdicación. Aun en el momento de su muerte sigue pensando en su propia fama: *“me cubrirá de gloria y me hará eterno”* y sólo siente, dice, no haber aprovechado los momentos preciosos para abrasar la Europa y anegarla en sangre. Sus últimas palabras son *“rabiando muero.”* Se adjunta a la pieza un epitafio del sentir hispano:

*“Aquí yace la maldad,
la traición, la alevosía,*

*la perfidia, tiranía,
ambición y crueldad:
la suma perversidad,
de Europa la perdición
centro de la irreligión,
y azote de Dios ayado,
puesto que aquí está enterrado
el fiero Napoleón". (p. 23)*

Hemos descubierto citado otro melólogo con el título *Napoleón agitado*, firmado por J. S. B. y F., como veremos, autor de otros unipersonales. Viene extractado en *El Redactor General*:

"Supónesele a este tirano en la mayor consternación por sus reveses en Rusia, de los cuales se vaticina a sí propio mil desastres y su ruina. Para muestra podrán servir estos cuatro renglones:

*Pretendí de Rusia hacerme dueño
y doscientos mil hombres he perdido:
la Pruisa, la Baviera y la Westfalia
me temo que se liguen con Francisco".¹³²*

El teatro satírico de 1808 y 1809 coincide con la situación real de entusiasmo que se respiraba en las ciudades después de la batalla de Bailén. Y al respecto de estas obras burlescas, en una carta al *Diario de Madrid* fechada el 1 de septiembre de 1812, un "Buen Español" exponía que durante la contienda hubo más egoísmo que patriotismo, que todo fueron excusas para no alistarse, que el tiempo que debía emplearse para proporcionar alivios al soldado se gastó en diversiones, y que los talentos que debían ocuparse en inventar recursos para sostener la guerra se dedicaron a escribir odas, sátiras, canciones y folletos que para comprarlas todas era necesario obtener sumas inmensas. Añade que la

¹³² *El Redactor General*, suplemento del 21 de mayo de 1813, p. 2851.

mayoría de estas composiciones eran insulsas pero que algunas hicieron más daño a Napoleón que un ejército numeroso y aguerrido. El 13 de septiembre se sumó a estas opiniones “Otro Buen Español” que se queja de que las publicaciones del tipo *Napoleón rabiando* y otras “*mamarrachadas de este jaez, indecentes*” ofendían menos a los que satirizaban que a sus autores y a los que los buscaban. Afirma que estos folletos despreciables degradan el carácter de la nación dando la idea menos ventajosa de su decoro e ilustración y que sólo puede servir de asunto de risa a los hombres que no piensan, y de mofa y desprecio aun a los mismos franceses. Lleno de cólera se pregunta:

*“¿Habrá acaso un solo español amante de su patria que no se irrite al ver tales figuras y folletos, y no se muestre indignado contra sus autores? Pudieran estos miserables escritores emplear mejor el tiempo, dedicándose a defender su patria o auxiliar los esfuerzos de sus hermanos del modo que fuere compatible con su capacidad y sus facultades, y no ocuparse en frivolidades tan ajenas del carácter grave y modesto del español. Deseen las plumas a los hombres de talento que pueden ilustrar al pueblo e inspirarle ideas justas de todas las cosas [...] y los grabadores ocupen sus buriles en representar las acciones heroicas que han ocurrido en estos quatro años de lucha; y por este medio, al paso que transmitan a la posteridad la memoria de su valor, inflamarán el espíritu de la juventud, y excitarán su emulación para merecer iguales demostraciones. Deseemos las burlas y las sátiras indecentes para aquellos hombres baxos y despreciables que se han vendido por esclavos del Rei intruso y de sus infames ministros y satélites, prostituyendo sus plumas y sus talentos para desfigurar todas las cosas, y disfrazar sus repetidos insultos con la máscara de un bien y de una felicidad que ni ellos mismos se creen. [...] Hablemos con entereza sobre todos los abusos que notemos con aquella dignidad que es propia de hombres libres; censuremos pero sin injuriar, y expongamos nuestras ideas y pensamientos con franqueza y sencillez”.*¹³³

Pasamos ahora a comentar los unipersonales puestos en boca de otros enemigos de España: Joaquín Murat, Soult, Marmont o José, que adquieren un cariz muy diferente al

¹³³ *Diario de Madrid*, 13 de septiembre de 1812, pp. 301-302.

respetuoso y benigno con que se trataba a Fernando VII, y muy semejantes a las tintas negras con las que se escribían las críticas al “curso Malaparte”, del cual nunca se dijo ni una sola cualidad. Las invectivas al gran duque de Berg las encontramos en *La muerte de Murat*¹³⁴, de D. V. M. y M.; la segunda parte de la misma, escrita por Timoteo Paz y del Rey; también en *Murat oyendo misa* y *Murat desenmascarado*, de Custodio Tadeo Moreno González García. La primera de ellas salió anunciada en la prensa como una escena unipersonal jocosera para diversión en cualquiera casa particular. Así decía su anuncio:

“Es tan sublime el mérito de esta pieza dramática que a primera vista le conocerá el lector imparcial, por lo que no se hace de ella ningún elogio, sólo se advierte ser propia para representarse en cualquier casa particular, y su lectura graciosísima por ser pieza jocosera”.¹³⁵

Ventura Madero y Montoliú¹³⁶ escribió en 1808 *La muerte de Murat, escena trágica o bien sea semi-unipersonal joco-serio*, en versos endecasílabos, que estaba precedida de una nota del poeta al público en la que declaraba la premura con la que había escrito esta composición, algo muy típico en todas las declaraciones de estos autores de circunstancias, y la falta de lima de la misma, por lo que se disculpaba ante el lector:

“No pretendo indemnizarme de los innumerables yerros que resultan en esta composición; pero son dignos de indulgencia por la precipitación de ser obra de quatro horas, que aun no es suficiente tiempo para escribirla. Mi objeto solo fue divertirme un rato; pero enardecido corrí veloz el entusiasmo, el que enseñé a mis amigos, y sin dexarla limar se han empeñado en darla a luz. El público disimulará prudente sus faltas, con cuya generosidad quedará recompensado mi trabajo”.(p. 1)

¹³⁴ D. V. M. y M. (Ventura Madero y Montoliu), *La muerte de Murat, escena trágica o bien sea semi-unipersonal joco-serio*, Madrid, 1808.

¹³⁵ *Gaceta de Madrid*, 16 de agosto de 1808, p. 640.

¹³⁶ Calígrafo valenciano. Estudió en el Real Seminario de Nobles de Valencia y es autor de un *Arte para escribir la letra de imprenta en tres meses, sin necesidad de Maestro*. Además de *La muerte de Murat*, escribió para el teatro en 1811 el sainete *Por apretar la clavija se suele romper la cuerda* y en 1817 la escena trágica unipersonal *Abelardo o el amante de Heloísa*, el sainete *El estudiante burlado o el licenciado Candonga* y la comedia jocosa en un acto *El usurero burlado o la batalla fingida*.

Este soliloquio, efectivamente, era de nulo valor literario, dictado clara y exclusivamente por un fervor patriótico, y que obtuvo muchísimo éxito. La primera impresión de esta burlesca comedia se hizo en Madrid, pues corrió como cierta la noticia de la muerte arrastrada de Joaquín Murat, y alcanzó honores proféticos, escribe Francisco Almarche, cuando en 1815 tuvo lugar lo que había sido fantasía burlesca¹³⁷. A la advertencia le seguía una “*Carta del autor a Murat*”, que serviría “*de prólogo, argumento, o como quiera el lector llamarle*”, en la que explicaba, aparentemente al duque de Berg, que las ocurrencias del día pedían de justicia que las plumas no estuviesen ociosas. Es interesante porque también define el género en que ha escrito esta composición. Aclaraba que la expresión “unipersonal” era desconocida para muchos y, en este caso,

“ridícula y extraña; pero como todas las cosas de vmd. lo son, pues huyen de los términos regulares, me ha parecido muy justo que en todo sea extraña esta composición, y por lo mismo no debe vdm. admirarse que siendo unipersonal hablen algunos en él, y tenga, por representarlo vdm., un final tan desgraciado. [...] no podré pintar al vivo sus pasiones y afectos pero con todo, formándome allá en mi idea un conjunto de cosas, saldrá lo que saldrá, y si no es un semi-unipersonal, será una quisicosa”. (p. 3)

En cuanto a la escena señala, de forma novedosa, que puede ser lo que Murat desee, un bodegón o una cocina, lo mismo que el traje, de marmitón de cocina, de peluquero o de mozo de mulas, pues “*no me parece regular que se presente vmd. en la escena con la bata o ropón verde, que dicen lleva con galones de oro por dentro de casa, porque esto es hacer un vivo recuerdo a los espectadores que aquellos galones serán descosidos de algunos frontales o casullas que vmd. habrá robado en sus santas peregrinaciones, por lo que creo será más regular que vista de marmitón de cocina. Advertir como debe vmd. vestirlo es una necesidad, porque vmd. lo sabe mejor que yo por los muchos años que ha ejercitado tan honorífico ejercicio.*” Continúa dirigiéndose a él: “*vístalo como le dé la gana y dispóngase*

¹³⁷ F. Almarche Vázquez, *Ensayo de una bibliografía de folletos y papeles sobre la Guerra de la Independencia publicados en Valencia: 1808-1814*, p. 272.

aprisa, porque van a tirar el telón y los espectadores esperan con impaciencia ver la cara de mochuelo que vmd. pondrá así que el teatro se descubra". (p. 4)

A lo largo de todo el unipersonal se va dirigiendo a Murat y le comunica lo que ha de decir y qué cara ha de poner o con qué gestos y qué voz. Así por ejemplo, "*cara de mico*", "*con ironía maliciosa*", " *siga con heroicidad.*" El cuñado del Emperador va desgranando en sus versos las infamias y mentiras de Napoleón para entrar en la península con el nombre de aliados, pero expresa que a él ya lo único que le importa no es la victoria o la derrota sino sólo salvar su vida. Habla de su intento de fuga, pretende escarpase de los manolos para que no hagan pepitoria de su carne, y en este momento le señala el autor en la acotación:

"Estos últimos versos los dirá umd. con resolución. La orquesta dará dos o tres golpes estrepitosos que inflamen a umd. para demostrar el espíritu de las palabras: en el interim dé umd. quatro o cinco vueltas, como buscando el sitio más oportuno para escapar; dése una grande puñada en la frente (que aunque se haga saltar la tapa de los sesos ningún Español lo sentirá, y los Valencianos mucho menos)[...]". (p. 7)

A pesar de que es una escena dramática llena de referencias a su representación, realmente es un texto que está escrito más para ser leído que para ser representado. En las acotaciones se va contestando con mucha ironía a todas las preguntas que Murat se hace para sí buscando una solución para su huida. Así, entre paréntesis se le va respondiendo "*Paciencia, vmd, ¿porqué se dejaba engañar?*" o "*Jamás ha dicho vmd verdad más infalible.*" Finalmente, y ante la turba de manolos y chiquillos que vienen a matarlo con palos, le sugiere el autor que se tire de cabeza a una especie de letrina llena de inmundicia y de un asqueroso olor de almizcle. El autor le da las pautas: "*procure umd. quedar de medio arriba descubierto: garree y menee las piernas.*" Luego describe cómo le sacan fuera al medio del teatro y le sacuden hasta que muere: "*Aquí debe umd. morir (oxalá sea pronto y que los diablos se lo lleven a umd. con botas y espuelas). Procurará umd. quedar esparratado, sufra por un ratito la inmensidad de puñaladas; que esto es sólo una débil sombra del desastrado fin que ha de tener por sus sublimes virtudes.*" Después de este

teatral final, cae el telón, y el autor de este curioso unipersonal no se despide sin prometer escribir más “obsequios”, aunque no sabemos si llegó a cumplir su proposición.

Explica el profesor e investigador Emilio de Diego, al tratar el tema de la excesiva proliferación de papeles que podían causar la desorientación del lector, que la permisividad en cuanto a la dudosa estética de algunos papeles y al elevado número de ellos no fue acompañada del mismo grado de facilidades para la circulación de textos cuyo contenido pusiera en duda, ni aún de lejos, algunos de los dogmas establecidos por la invención política oficial. Cita como ejemplo la obra que acabamos de comentar, puesto que las groserías contenidas en ella motivaron la queja, sin éxito, de Alcalá Galiano, y gozó de un tratamiento mucho más complaciente que el concedido al opúsculo titulado *Manifiesto imparcial y exacto de lo más importante ocurrido en Aranjuez, Madrid y Bayona; desde el 17 de marzo hasta el 15 de mayo de 1808*¹³⁸, en el que se imputaba al entorno fernandino, es decir, a Escoiquiz, San Carlos e Infantando, responsabilizándolos de servilismo a Napoleón, y cuestionaba el relato culpabilista centrado exclusivamente sobre Godoy, María Luisa y Carlos IV. No obstante, *La muerte de Murat* no encontró el menor obstáculo para su venta en las librerías, aunque Quintana, convertido en árbitro de la cuestión, aceptara que era una literatura para lacayos. Pero lo que importaba era su valor propagandístico y con los lacayos, afirmaba, debía también contarse excitando o manteniendo en ellos el entusiasmo a favor de la causa común de todos.¹³⁹

No se quedó atrás Timoteo de Paz y Rey en su *Segunda parte de la muerte de Murat*¹⁴⁰, escena unipersonal joco-seria, para diversión de cualquiera casa particular. Comenzaba con dos palabritas a Murat; más bien toda una charla, en la que le recuerda su pasado y su presente, lo compara con el rey José y hace referencias a dos de obras satíricas anteriores, la primera muerte de Murat, “*en que un maldito / valenciano... (¡qué lance tan bien puesto!) / me puso sin piedad*” y *Napoleón rabiando*, del propio Timoteo:

¹³⁸ J. de Arango, *Manifiesto imparcial y exacto de lo más importante ocurrido en Aranjuez, Madrid y Bayona; desde el 17 de marzo hasta el 15 de mayo de 1808, sobre la caída del Príncipe de la Paz y sobre el fin de la amistad y alianza de los franceses con los españoles, escrito en Madrid y cedido su producto a beneficio de la Casa de Misericordia de Cádiz*, Cádiz, Casa de la Misericordia, 1808.

¹³⁹ A. Alcalá Galiano, *Memorias*, I, p. 199 y E. de Diego, *La España de 1808: entre el mito y la realidad*.

¹⁴⁰ T. de Paz y Rey, *Segunda parte de la muerte de Murat*, escena unipersonal joco-seria, para diversión de cualquiera casa particular, Madrid, Benito Cano, 1808.

“Gracias a Dios, señor de Murat, que respira vmd. al cabo de los años mil. Ya me he desengañado de que resucitar muertos y volver el alma al cuerpo no es privilegio exclusivo de los vinos y licores generosos, sino también de las Gazetas: sí señor. Quando más olvidados estábamos de su existencia, salimos con la pata de gallo de que las atrocidades, robos, sacrilegios y desatinos políticos y militares que vmd. cometió en España han sido efectivamente recompensados con el reino de Nápoles, en donde según noticias, gobierna vmd. como un girifalte, aunque tampoco falten chisperos o Calabrenses que con leales esfuerzos y acometidas le traigan al rodopelo, trastornada la sesera y atolondrado el juicio. No hay que darle vueltas, amigo mío, en diciendo que ha de rabiarse el perro, mas que se esconda en el último rincón del mundo, allí le han de ir a buscar las piedras, palos y garrotes. Tanto los españoles como los napolitanos han dado en que umd. es un bribón tan perverso como su cuñado Bonaparte, y se saldrán con ella, porque Dios nos libre de un tole tole de esta calidad, pues serán capaces de hacer que su reinado dure tanto como la regencia de España. Por acá gracias a la buena dicha, desde que umd. desapareció de Chamartín nos va talqualillamente porque su bendito hermano Pepillo Botellas nos incomoda poco, y mas ahora que se ha metido a predicador, y anda haciendo misiones como un tieso por la Rioja y Vizcaya. ¡Ah! ¿cuándo llegará usted a la suela de su zapato? Pues hijo mío, no hay más remedio que ingeniarse como él, imponiendo un ocho por ciento de todos los artículos embolsables y comestibles, como él ha hecho y hace por la tierra que ocupa, y de esta suerte esparramará umd. tanta felicidad por Nápoles como él por España. Y aunque estas y otras acrediten a umd. y a él de tiranos, bárbaros, crueles y usurpadores, todo ello importa tres caracoles, con tal que umds. hagan su negocio. De todos modos yo doy a udm. mil parabienes y enhorabuenas por sus ascensos, y por si acaso las cosas se trabucan y los napolitanos llamándose a engaño hacen otro tanto que los españoles, y se levantan a mayores, remito a umd. estos cordeles para que eche mano de ellos y los emplee quando lo advierta la siguiente escena, que consagro a su maldita memoria e infeliz recordación, y que debe umd. darme gracias, pues en lugar de meterle en una y-griega como hizo el otro poeta, malignatis naturae, que Dios perdone, le doy una muerte igual a la que tuvo mi amigo aliado y hermanísimo

de umd. Napoleón rabiando, en virtud de los qual, capas fuera, y manos a la obra, y pues umd. ya sabe lo que es presentarse en las tablas, póngase en lugar de corona, una corozca en la cabeza, su delantal de cocina y un cucharón en la mano, y corrido el telón se dexará umd ver espumando una holla, y así que todo el mundo esté en silencio, dexé de espumar y diga de esta suerte:

*“¡Cuán infausta es mi suerte! Si ayer era
capaz de revolver el mundo entero,
hoy con un cucharón solo me ocupo
en revolver gigote y morteruelo”. (pp. 3-5)*

Al igual que Montoliú, el autor de esta pieza va indicando a Murat los gestos y expresiones que debe hacer, le gusten o no. Tiene curiosas acotaciones como ésta: “*Los pucheros hace rato que no se espuman, vamos a ellos seo Galopín, pues si viene el P. Cocinero mayor y los halla mal espumados, no le espera a umd. mala tarea de azotes. Después de esto, siga umd. en pie.*” Le augura que así como ha pasado con él que le han desposeído de su trono en Nápoles, irán rodando por el suelo y haciéndose pedazos todas las hechuras de Napoleón. Murat maldice varias veces a los frailes para los que está cocinando y muestra su desprecio hacia ellos, les amenaza y después de sus delirios cae en la cuenta de que nada puede hacer, por lo que le contesta el autor, haciendo referencia al género de este escrito, “*sí, cumpla ud. con su obligación y no se ande en soliloquios ni andróminas.*” Según avanza la obra, el grotesco y degradado personaje se va mostrando más enfadado y colérico, y decide que morir será lo mejor antes de que los frailes vean el destrozo que ha hecho en la cocina del convento:

*“¿Qué muerte me daré...? ¡Ay! Esta es otra;
todas me causan un terrible miedo,
pues cualquiera me priva de la vida,
y me echa demasiadamente lejos”. (p. 14)*

Le manda el autor que reflexione y que se acuerde del cordel que se le previno desde el principio de la escena para que lo asegure en una escarpia y se vaya ahorcando poco a poco. Le pide además que muera del todo, “*hasta que otro tan loco y tan atrevido como yo le vuelva a resucitar y a dar otra muerte más cruel: mientras tanto cene umd. con los diablos, que serán sus eternos comilitones, por lo mucho que umd. les ha servido en este mundo*”. (p. 15)

A pesar del título de *Conversación lastimosa de Josef Bonaparte con los generales existentes y demás sequaces de su comitiva*¹⁴¹ nos encontramos con un soliloquio de José I en versos endecasílabos, el único que tenemos puesto en su boca. El momento de su recitado es el de la huida, cuando se encuentra prófugo después de la batalla de Bailén:

*“Señores, ¿qué es aquesto que nos pasa?
a qué tierra o región hemos venido
en donde preocupados del asombro
los mismos vencedores son vencidos?
¿Es este acaso el país de los horrores,
el caos, la confusión, o el mismo abismo
donde habita el sempiterno horror
para el justo castigo del delito?”* (p. 1)

Se lamenta, como efectivamente sucedió, de haber sido convencido por las tramas y artificios de su hermanos y haber sido seducido por la gloria de un trono mayor que el de Nápoles, pues ahora, cree que aquello que miraba como su imperio se va a convertir en su sepulcro. Manifiesta su dolor por el escarnio y el ludibrio que ha sufrido en España y por la prisión que ahora le espera, al pasar de ser rey a vasallo humilde y oprimido. Acaba con estos versos, una vez que nombra a Fernando y envidia cómo los pueblos lo aclaman:

*“Por eso mi esperanza está perdida,
a Nápoles aspiro por asilo,*

¹⁴¹ *Conversación lastimosa de Josef Bonaparte con los generales existentes y demás sequaces de su comitiva*, Madrid, Ruiz, 1808.

*dudando mucho que mi suerte esquivada
me reponga en mi antiguo domicilio”.* (p. 2)

Dentro de los monólogos interpretados por los enemigos de España, añadiríamos uno no citado nunca hasta el momento, *Godoy desesperado*¹⁴², de Lander. Se encuentra en una obra colectiva de la que hemos hecho mención anteriormente en nota al pie, pero en la cual a Lander se le atribuía otra composición. El monólogo del príncipe de la Paz, escrito en octosílabos, reúne las mismas características que los vistos hasta ahora:

*“¿No hay allá en los infiernos
un diablo compasivo,
que me arranque del mundo
en este instante mismo?
Yo no puedo en la tierra
existir ya tranquilo,
con la horrible memoria
de tan graves delitos.
¡qué furor!... día y noche
paso en crudo martirio,
rabiando como un perro,
sin encontrar alivio.
Acuérdame el demonio
mis placeres lascivos,
mis injustos ascensos,
mis robos y caprichos”.* (p. 75)

Se pregunta Godoy cómo España lo ha aguantado con paciencia siendo tan inicuo, y comienza a enumerar todo lo malo que ha hecho en nuestro país. También se achaca la traición de la península y el haber puesto cautivo a los reyes:

¹⁴² Lander, *Godoy desesperado*, s.l., s.n., s.a.

*“Yo les había informado
con especial sigilo
de que los españoles
eran unos pollinos:
que con cuatro caricias,
dos palmadas y un silbo
al instante entregaban
el rabo y el hocico”.* (p. 81)

No se arrepiente de sus hechos pero sí dice de Fernando VII que el cielo poderoso salvará su inocencia, y acaba augurando que España saldrá victoriosa y que en los libros de la historia todos serán ensalzados menos él, traidor e indigno.

Sólo nos queda por comentar *El nuevo sueño de Trapo-Ladrón con su anteojo*¹⁴³ que, aunque subtítulo alegoría joco-satírica, no se trata sino de un monólogo en prosa que consta de dos personajes: Napoleón, que habla solo recogido dentro de su gabinete tirano, y cierto centinela andaluz con su nuevo anteojo de larga vista recién venido de Londres, observándole atentamente desde el vigía de Cádiz y comentando breve y lacónicamente al soñador monstruoso. Es todo un monólogo de Napoleón, que habla fuera de sí sin interrupción alguna. Al final del texto se recogen las divertidas notas y observaciones del centinela andaluz, alias el Anteojo. Se recoge el sueño de Napoleón que entra como soberano absoluto y va desgranando sus pensamientos de lo que quiere hacer en España por medio de su hermano José, el que mejor se adapta, dice, al carácter español. En lo más álgido de su sueño se sube al gabinete y cae, rompiéndose las costillas, con lo que despierta, pero piensa que fácilmente lo puede llevar a cabo y quiere proceder a mayores conquistas que aterren y espanten al enemigo de los mares, su mayor preocupación:

¹⁴³ *El nuevo sueño de Trapo-Ladrón con su anteojo*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Gómez, 1811. La obra fue criticada en el periódico servil llamado *Diarrea de las Imprentas*, que le dictaminó los siguientes síntomas: “Demencia jocosa y hambre; tanto, que el enfermo saltó de la cama que tenía en casa de Navarro, y disfrazado con una capa nueva intitulada *Observaciones sobre el nuevo cometa*, se salió a la calle a implorar la piedad del público por medio de los ciegos.” (Francisco José Mollé, *Nuevo y funesto síntoma de la epidemia llamada Diarrea de las Imprentas. Segunda memoria médica escrita por el Doctor Pedro Recio de Tirteafuera. Se añade un estado de los principales enfermos que ha habido y hay de dos meses acá con diarrea periódica y aguda*, Cádiz, Oficina de la Viuda de Comes, 1811, p. 21).

“Presiento en mi interior que no he de parar de ninguna manera hasta conquistarlo todo, dominando las cuatro partes del globo de la tierra, quedando al fin dueño absoluto, y después de consumada mi dilatada obra, trataré en buscar nuevo mundo, o subirme al cielo”. (p. 8)

El autor de este escrito añade que a este nuevo sueño, si fuera del agrado y aceptación del público para su entretenimiento y recreo, según las circunstancias actuales, se le proporcionará un apéndice correspondiente a las últimas disposiciones, desafechos o más bien entuertos de Napoleón, acerca de España y demás noticias recientes del día. Todo ello equivaldrá o compondrá el tercero y último sueño del tirano para su exterminio total, como confusión general de pícaros totales.

Además de estas satíricas y burlescas escenas con las que se pretendía degradar toda personalidad francesa, no faltaron tampoco infinitud de folletos de circunstancias en los que se podían leer las mismas críticas e insultos que en las piezas teatrales. Relata Mesonero que en los mercados, calles y paseos había continuos encontronazos y disputas, a pesar de la vigilancia y las precauciones de las autoridades españolas, y que desde entonces el ejército francés pasó a ser denominado como la tropa de *gabachos y franchutes*, Napoleón fue convertido en el *Curso Bona o Malaparte*, y Murat en *Gran troncho de Berzas*.

11.3.2. Teatro patriótico y político

11.3.2.1. Partido conservador

A. Teatro popular

A.1. Piezas breves

-Loas

Tras el desalojo de la capital después de la batalla de Bailén se repusieron en los coliseos de Madrid obras antiguas que se adaptaban muy bien a la situación acompañadas de loas creadas para la ocasión¹⁴⁴. Este género había tenido una gran riqueza de tipos a lo

¹⁴⁴ Sabemos que en la reunión extraordinaria que tuvo el Ayuntamiento de Madrid el 9 de agosto se acordó que el marqués de Perales buscara un poeta para que compusiera una introducción en las funciones teatrales que se hiciesen con el objeto de agradecer a los ejércitos de las provincias su defensa ante los franceses. (A. M. M., Secretaría, legajo 2/85/14).

largo del Siglo de Oro¹⁴⁵, reduciéndose a finales del siglo XVIII a dos solamente: la loa cortesana, de carácter alegórico, utilizada generalmente para conmemorar hechos cortesanos o políticos, y la loa cómica, con la que se comenzaba la temporada teatral en los coliseos de la capital. El tipo que nos encontramos en la contienda del siglo XIX es una loa patriótica e incluso política, de carácter alegórico generalmente, y con una clara finalidad de convencer al pueblo del mal francés y de la tiranía del despotismo. Muchas de ellas no han llegado hasta nosotros y sólo conservamos el título genérico con que se anunciaban en los papeles públicos: “loa análoga a las circunstancias”, como la que se recitó en el Príncipe del 14 al 17 de agosto de 1808. Sí conocemos el nombre y el texto de otras, como *Madrid consolada* que permaneció en cartelera del 25 al 28 de agosto o *El triunfo de la religión y el patriotismo*, representada en la Cruz del 25 al 30 del mismo mes. Ambas se estrenaron el mismo día, acompañadas de iluminación en los coliseos por celebrarse la solemne proclamación de Fernando VII como rey de España. Tampoco faltaron, junto a ellas, las tonadillas y los bailes españoles.

*Madrid consolada*¹⁴⁶ es una loa alegórica de autor anónimo, escrita en verso en 1808. La alegoría que, como dijimos en el apartado dedicado a la poética teatral, había sido criticada y desterrada por los preceptistas neoclásicos¹⁴⁷, vuelve ahora con más fuerza si cabe, en infinidad de obras patrióticas. Los interlocutores que participan en esta pieza son Madrid, vestida como una matrona afligida y enlutada, la Esperanza, de virgen alegre con guirnalda de flores, túnica blanca y manto verde sembrado de áncoras de oro, el Despotismo, armado y con la frente ceñida de una diadema ensangrentada, el Amor de la Patria, desarmado, con traje romano y corona cívica, y el Genio de España, vestido espléndidamente a la española antigua. La escena tiene lugar en un bosque lóbrego y horroroso en el que se levanta un monumento funerario cercado de cipreses, erigido en

¹⁴⁵ Véase el completo estudio de Jean Louis Flechniakoska, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975 y, para el estudio de este subgénero en el XVIII, el artículo de J. Subirá, “Loas escénicas desde mediados del s. XVIII”, *Segismundo*, 7-8 (1968), pp. 73-94.

¹⁴⁶ *Madrid consolada*, s.l., s.n., 1808.

¹⁴⁷ Los elementos visuales de la representación fueron muy importantes para que el teatro de la Guerra de la Independencia cumpliera su función de motivar al pueblo; por ello, las nuevas composiciones no seguían las normas neoclásicas, sino que volvieron a retomar con mucha fuerza las técnicas del teatro barroco y el uso de la alegoría, que además se adaptaba perfectamente a la visión maniquea del mundo. La aversión a su uso en el teatro fue compartida por todos los preceptistas. A finales de siglo XVIII se seguía criticando: que en el teatro pudieran hablar las virtudes y los vicios era algo que mortificaba y atormentaba al buen gusto y a la razón, según opinaba Santos Díez González.

honor de las víctimas del dos de mayo, donde los personajes pronostican a Madrid que las cenizas de los héroes producirán la excelsa llama del valor español “*que a ti te libre y a esos feroces bárbaros deshaga*”, que muy pronto las provincias se levantarán y que en España se estrellará la fortuna del despotismo francés, como efectivamente sucedió. El Genio español comunica la victoria de Bailén y la resistencia de los zaragozanos, y en un largo discurso ensalza el valor de los españoles y sus justas leyes. La decoración cambia repentinamente y se convierte en un jardín ameno y vistoso, en medio del cual se levanta un pedestal magnífico que sostiene un medallón con el retrato de Fernando VII, una balanza y un león. Comienza aquí el mito del monarca cautivo “El Deseado”, ensalzándolo como justo, protector y con una rectitud sublime, aclamando que “*el Siglo de Oro con el dulce Fernando vuelve a España.*”¹⁴⁸ El pintado de la transformación para esta loa fue realizado por Josef Ribelles por la cantidad de 840 reales.

La segunda loa citada, *El triunfo de la religión y el patriotismo*, es composición de Zavala y Zamora¹⁴⁹ y cobró por ella 500 reales según consta en el recibo conservado en el

¹⁴⁸ Véase Aline Vauchelle-Haquet, “El Deseado: création du mythe de Ferdinand VII”, en Claude Dumas, (ed.), *Les mythes et leur expresión au XIXe siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, pp. 91-104. Acerca de la creación de mitos durante la Guerra de la Independencia, en especial alrededor del rey, Patria, religión, pueblo y nación, véase el interesante y documentado artículo de Emilio de Diego García, *La España de 1808: entre el mito y la realidad*, 2005, <http://dialnet.unirioja.es>. Explica que algún elemento infra o supralógico, (sentimental, fidélico, religioso, etc.), fue capaz de provocar una reacción tan inesperada, y trae a colación la pregunta que se hacía en la prensa un anónimo autor “¿por qué especie de prodigio esta situación de cosas se muda de repente como una decoración de teatro y la nación dormida y despreciada se levanta furiosa...? ¿Quién dio vida a este cuerpo ya moribundo...?” (“De los principales sucesos ocurridos en Madrid y las Provincias de España desde 31 de octubre de 1807 hasta el 1 de septiembre de 1808”, *Semanario Patriótico*, 17 de mayo de 1809).

¹⁴⁹ Dramaturgo burgalés (1760-h.1820). Avezado compositor, famoso ya y experimentado en la creación de obras heroicas, militares y sentimentales que había escrito o traducido con mucho éxito antes del comienzo de la guerra, a pesar de que contaba con la enemistad de los neoclásicos por no atenerse a las reglas del arte. También estaba versado en la composición de loas y alegorías, como muestra en la introducción alegórica con que acompañó a su comedia sentimental *El amor perseguido y la virtud triunfante*, s.l., s.n., s.a. Además de con sus obras patrióticas, favoreció a la causa española con otro tipo de escritos como un “Himno que ha de cantarse en elogio de los héroes de Aragón y que dedica la amistad al Excmo. Señor Don José Palafox”, Zaragoza, Imprenta de Mariano Miedes, 1808. Colaboró de igual manera en el partido josefino y, como veremos, en el liberal, elogiando la Constitución. Para conocer más sobre su obra y persona, véanse los artículos de Guillermo Carnero, “Un alicantino de Aranda de Duero. (Dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)”, *Castilla*, 14 (1989), pp. 41-45 “Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp. 21-36 y “Temas políticos y contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, en E. Caldera (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, pp. 19-42. Consúltense, de igual modo, los trabajos de R. Fernández Cabezón, “Los sainetes de Gaspar Zavala y Zamora”, *Castilla*, 12 (1987), pp. 59-72; “La literatura francesa del siglo XVIII en la obra dramática de Gaspar Zavala y Zamora”, en AA. VV., *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, I, pp. 283-294; “El mundo del trabajo en la comedia sentimental de Gaspar Zavala y Zamora”, en J. M. Sala Valladaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, pp. 337-361; “Influencia de Metastasio en la comedia heroica de Gaspar Zavala y Zamora”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XII (1989), pp. 81-87, y la ya

Archivo Municipal de Madrid. Con este título, *El triunfo de la religión*¹⁵⁰, sólo hemos logrado encontrar, en la Biblioteca Histórica, una loa en un folio manuscrito muy mal conservado y lleno de correcciones y tachaduras, pero que sí deja leer que está escrito en celebridad del enlace de Fernando VII con María Isabel, infanta de Portugal, y del Serenísimo Infante Don Carlos con la infanta Doña María Francisca, hecho que sucedió en 1817. Los personajes que en ella intervienen son alegóricos: la Razón, España, Portugal y acompañamiento de varias personas.

*España restaurada*¹⁵¹, loa o alegoría dramática, también escrita por Zavala en 1808 y que contó con la aprobación de Quintana del 13 de agosto para que pudiera ser representada en los teatros, fue llevada a las tablas en Madrid con el título de *La Alianza de España*, aunque se imprimió con el otro nombre. Los interlocutores son España, el Espíritu Inglés, Valencia, Aragón, Andalucía, Castilla, La Mancha y Madrid, cada una con su traje regional y estandarte, y el pueblo de comparsa. El diálogo se sucede en una llanura cubierta de escombros y de maleza con algunos árboles secos y desgajados entre los que gime España, pobre y con cadenas, por su esclavitud y miseria. Su traje es humilde, el cabello sin aliño, la cabeza desnuda, las manos atadas, y permanece sentada sobre las ruinas con actitud abatida, repitiendo al principio y al final de su discurso: “*Nada me resta: fui.*” El Inglés le perdona los agravios que hasta entonces ha recibido y se declara en su favor, ofreciéndole una alianza estrecha, sus tropas, municiones y pertrechos. Cuenta entonces España el engaño que ha sufrido del francés en un largo monólogo cargado de impropiedades para el traidor. Después del anuncio de la victoria y el desencadenamiento de España, entran en desfile las provincias, precedidas de pueblo que entona este himno:

“*Gloria inmortal
a los héroes
cuyas valerosas diestras
cortaron el velo raudo
a las águilas francesas*”. (f. 7v)

citada *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*. Por último, recordamos el artículo de E. Rodríguez Cuadros, “Gaspar Zavala y Zamora o la imperfecta nostalgia del mito histórico”, *Dieciocho*, 20 (1997), pp. 163-182.

¹⁵⁰ *El triunfo de la religión*, B. Hca., Ms. 187-1.

¹⁵¹ *España restaurada*, alegoría dramática, 1808, B. Hca., Ms. 187-4.

Madrid pide venganza por las víctimas españolas y les anima al aborrecimiento del francés y a que muestren su patriotismo: “*impaciente la Europa y aun el mundo / espera ver nuestros heroicos rasgos*”. (f. 12r)

El periodista José Mor de Fuentes¹⁵² escribió una *Loa para el día de San Fernando*¹⁵³, que se representó en Cartagena, como el propio título indica, el día de la onomástica del rey, que además coincidía con la reapertura del teatro de esta ciudad¹⁵⁴. Así comienza:

*“Por fin, tras funesto plazo
de callado abatimiento,
resonando mil anuncios
de favorables sucesos,
vuelve, en día tan plausible,
a renovarse el recreo
más culto, más ingenioso,
más instructivo y ameno
que (con feliz maestría*

¹⁵² Ya vimos en el correspondiente apartado de prensa, donde se estudiaba a este autor por la publicación de un periódico de ideas liberales, *El patriota*, cómo Mor de Fuentes no colaboró con los franceses pero tampoco se comprometió con las fuerzas fieles a Fernando VII. En 1812 estuvo en Cartagena y Valencia, y en 1813 de nuevo en Madrid. En el *Diario de Badajoz* hemos encontrado la siguiente nota referida a Mor como Secretario de la Junta Suprema de Aragón: “*mal conocido por sus versos, y que merece ser conocido por su inflexible honradez, ardiente patriotismo, y vasta erudición especialmente en literatura inglesa.*” (*Diario de Badajoz*, 1 de julio de 1808, pp. 2-3). Por las obras que escribió sabemos que era feroz crítico de Godoy y Napoleón, y entusiasta de la Revolución Francesa. Es de destacar su independencia liberal y política, ya que realizó críticas por igual a las facciones serviles y liberales, bien lejos de posturas jacobinas, y partidario de una alianza entre España e Inglaterra. Por este motivo, lo estudiaremos, según sea el contenido de su obra, dentro de ambos bandos políticos. Diversos investigadores se han ocupado de su vida y obra. Recordamos ahora los estudios de Ricardo del Arco, “Ideario literario y estético de José Mor de Fuentes”, *Revista de Ideas Estéticas*, V (1947), pp. 395-436; I. M. Gil, “Vida y obras de Don José Mor de Fuentes”, *Universidad* (Zaragoza), XXXVII (1960) y “El teatro de Mor de Fuentes”, en *Escritores aragoneses (ensayos y confidencias)*, Zaragoza, Librería General, 1979, pp. 69-87; F. Durán López, “Autobiografía, espacio urbano e identidad del intelectual ilustrado: El caso de Mor de Fuentes”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 3 (1992), pp. 75-88, y Jesús Cáseda Teresa, *Vida y obra de José Mor de Fuentes*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Historia de Monzón, 1994.

¹⁵³ J. Mor de Fuentes, *Loa para el día de San Fernando*, en *El egoísta o el mal patriota*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1813, 2ª ed.; ed. moderna de F. Doménech y J. A. Hormigón,

¹⁵⁴ Cartagena fue la primera ciudad española que reclamó la vuelta de Fernando VII y señaló la necesidad de levantarse en armas contra Francia, decisión tomada por la Junta Soberana el día de su formación, 23 de mayo de 1808, lo que le valió a la ciudad la concesión de la merced de Excelencia. (Antonio José del Puig, *El arte tipográfico en Cartagena (desde sus orígenes hasta 1900)*, Murcia, Imprenta Molegar, 2004, pp. 71-72).

*los prodigios reuniendo
de todas las nobles Artes)
inventó el humano Ingenio”.*

Comenta cuál es la función de la comedia, reprender los vicios, y de la tragedia, a la que alaba por mostrar heroicos modelos de acendrados patriotas e infatigables guerreros que supieron arrostrar los contratiempos. Nombra en concreto a varios héroes y guerrilleros que se habían destacado en la guerra por fertilizar el suelo español con la sangre enemiga, y finaliza señalando

*“que el teatro por su parte
al vivo y precioso fuego
del patriotismo sagrado
prestará activo fomento”.*¹⁵⁵

Una loa alegórica en versos endecasílabos se representó en Madrid, ya acabada la contienda, para celebrar el cumpleaños del rey. Su propio título así lo señalaba: *El día de Fernando*¹⁵⁶, loa que en celebridad del feliz cumpleaños de nuestro Augusto y Católico Monarca el Sr. D. Fernando VII (que Dios guarde) ha de representarse en el Coliseo de la calle de la Cruz, el día 14 de octubre de 1814. Sus interlocutores eran la Nobleza, la Plebe, la Milicia y la Fama, y el escenario una selva en la que aparecía la Nobleza con su séquito. Describe la bella naturaleza que la rodea y que anuncia la feliz llegada de Fernando, y recuerda los infaustos día, el dolor y la sangre derramada por causa del invasor sin leyes y sin religión. Entra la Milicia con séquito de guerreros y habla en representación de todos los soldados que han luchado por amor a Fernando y para defender su libertad e independencia. La Plebe, por su parte, recuerda el infausto dos de mayo, las muertes de los inocentes, el deseo de venganza que armó a los españoles, y ahora el gozo de mirar de nuevo a su amado rey, al que pretenden mostrar su cariño y respeto. Les pregunta la Fama que a dónde corren

¹⁵⁵ J. Mor de Fuentes, *Prólogo a “La mujer varonil”*, pp. 55-59.

¹⁵⁶ *El día de Fernando*, loa que en celebridad del feliz cumpleaños de nuestro Augusto y Católico Monarca el Sr. D. Fernando VII (que Dios guarde) ha de representarse en el Coliseo de la calle de la Cruz, el día 14 de octubre de 1814, Madrid, Imprenta que fue de García, 1814.

a buscarlo, si el objeto de su amor está en su mismo pecho “*lleno de rectitud y de justicia / de patriotismo y de constancia lleno.*” (p. 7) No podía faltar el retrato del monarca orlado de laurel y sostenido por las virtudes. Se presentan ante él el homenaje del hidalgo español, los soldados que por él lidiaron y el pueblo que, huérfano, gimió seis años. Acaba la loa con un largo parlamento de la Fama dirigido a los invictos españoles, diciéndoles que Fernando admite magnánimo y sensible su afecto, y luego se dirige al rey afirmándole que todos sus vasallos juran sostener su trono.

Debido al éxito que tuvieron este tipo de composiciones, encontramos con posterioridad la *Función de la aldea*¹⁵⁷ y la loa alegórica en la que participaban la España, dormida y encadenada, al igual que el Valor Español, el Servilismo, Baños, Quiroga y Riego, titulada *España libre*¹⁵⁸ que se representó en el Trienio Liberal, también en la celebración del cumpleaños del rey en mayo de 1820.

-Sainetes

Es cierto que hubo muy pocos estrenos de sainetes durante la contienda, lo cual no es de extrañar, pues nos encontramos con la misma situación en cuanto a obras mayores. Muchos de los que se representaron eran de composición anónima, hemos contabilizado sesenta y dos, pero le supera en número los del gran sainetista Ramón de la Cruz, que cuenta con setenta y cuatro títulos suyos llevados a la escena en los años de la guerra. Hay una larga lista de dramaturgos cuyas obras se representaron durante estos difíciles años, pero por detrás de la Cruz sólo destacaron González del Castillo¹⁵⁹ y Sebastián Vázquez, ambos por el número de obras; y Manuel Bravo, Luciano Comella, Luis Moncín¹⁶⁰ y José

¹⁵⁷ *La función de la aldea*, loa que en celebridad del día de nuestro augusto y católico monarca, el señor Don Fernando VII (que dios guarde) ha de representarse en el coliseo de la Cruz el día 30 de mayo de 1815, con licencia, Madrid, Imprenta que fue de García, 1815.

¹⁵⁸ *España libre*, loa alegórica representada el día de San Fernando en uno de los teatros de esta corte el 30 de mayo de 1820, B. N., Ms. 20092 (7).

¹⁵⁹ De González del Castillo dice Fernández Gómez que quizá fue superior a Cruz en la profundidad y caracteres de algunas de sus obras. Abasteció de sainetes el teatro de Cádiz, de donde era apuntador. Escribió más de cuarenta y llevó el majismo andaluz y andalucista a los tablados. (J. F. Fernández Gómez, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1993, p. 700). Alberto Romero Ferrer opina que el tratamiento satírico y caricaturesco de la obra de González del Castillo lo acercó al periodismo de la época de la Constitución de 1812. (A. Romero Ferrer (ed.), Juan Ignacio González del Castillo, *Sainetes*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz, 2002, pp. 27-28).

¹⁶⁰ E. Palacios realiza un estudio estadístico de las obras escritas por Moncín de 1768 a 1799 en el capítulo “Luis Moncín, actor y poeta dramático”, de su obra *El teatro popular*. Escribió casi todos los géneros de comedia, pero destacó de manera especial en la composición de piezas breves y fue un excelente sainetero,

López de Sedano por el alto número de representaciones de alguna de sus obras: *Tres recién nacidos*, *El café*, *Herir por los mismos filos* y *La duda satisfecha*, respectivamente. En cuanto a sainetes traducidos del francés, los que más éxito tuvieron fueron los de Molière y Legrand.

Debido a la falta de sainetes originales durante la guerra, se repusieron muchos de los que habían sido escritos ya a finales del Setecientos y representados por primera vez durante los primeros años del XIX, como *El fuera* (1801), de composición anónima, con quince representaciones durante la guerra; *Los tres recién nacidos o ir por lana o los parvulillos* (1805) de Manuel Bravo, representado durante nueve veces en 1812, *Las socaliñas de Madrid* (o *El tío Pedro Jiménez*), refundido por Comella en 1805, y del mismo año *La cura de los deseos y varita de virtudes* y *Los zapatos*, de González del Castillo. De 1806 es el estreno de *La diversión inesperada o el imitador de cómicos*, con muy poco éxito, y el de *El gato*, de González del Castillo; *El chasco del mantón*, del mismo autor, de 1807; de 1808 el sainete anónimo *Los locos*; *El disfraz al uso*, *El paje hablador* y *Los payos tramposos* de 1809; en 1810 *El tío Pedro Paz*, *La beata habladora* y *Los valientes en la aldea*, que se puso en escena en la Cruz durante tres días seguidos del mes de diciembre, pero no se repuso; el fin de fiesta *El pleito del borrico*; *El matrimonio desigual* y *El escarmiento del tío Legaña* son de 1811. En noviembre de este año estuvo tres días seguidos en la Cruz el famoso sainete *El alcalde toreador*, figurando el teatro una plaza de lugar, atajadas las callejuelas con tablas, carros y carretas, y con un novillo natural de la más acreditada vacada. *Los palos deseados* es de González del Castillo, representado en 1812, y de este mismo año son *Lo que puede la ambición*, *Lo que son dueñas*, *Maja, francesa y beata*, *La burla del pintor ciego*, *El cambio de la burra*, *El duelo fingido* y *El robo de la burra*; de 1813 es el sainete nuevo *La venganza de los payos*. Y por último, de 1814, *En tocando a descansar, acude todo el lugar*.

Del 14 al 24 de octubre de 1808 se puso en las tablas en la Cruz el sainete *El juego de las provincias*¹⁶¹ con motivo del cumpleaños de Fernando VII, y tuvo muchísimo éxito, por lo que se repuso con posterioridad en varias ocasiones. De esta pieza se conservan muchas copias en la Biblioteca Nacional, firmadas con las iniciales P. D. J. D. P. Por los

llenando el vacío que dejó Ramón de la Cruz. Sus sainetes más renombrados fueron: *Casarse con su enemigo*, *El engaño descubierto*, *El queso de Casilda* y *Herir por los mismos filos*.

¹⁶¹ J. D. P., *El juego de las provincias de España*, Madrid, Cano, 1808, p. 7.

recibos encontrados en el Archivo de Villa sabemos que corresponden a Julián de Parga¹⁶², que cobró de la tesorería 500 reales por la letra de su sainete. Es en realidad una pieza de música, con los cantos en verso y la narración es prosa, cuyos interlocutores son España, Inglaterra, Madrid, Valencia, Cataluña, Castilla, La Mancha, Murcia, Andalucía, Navarra, Aragón, Asturias, Galicia, Extremadura, Cuenca y una comparsa de muchachos. La escena comienza en una selva en la que España manifiesta la inquietud que padece, canta sus penas e Inglaterra, que la está escuchando, le responde que ella le ayudará para que sea feliz. Le comunica España que hoy es el día en que celebran el cumpleaños de su rey y que ya que no tiene el gozo de que él esté a la vista quisiera dedicarle todo en su obsequio con el acompañamiento de las provincias. Inglaterra le informa de que aquellas están jugando al juego que tuvo Madrid el dos de mayo “*que aunque no le dexaron jugar unas quantas manos, porque le obligaron a dexar las cartas, juzgo que fueron suficientes*” (p. 7).

Cada una de las provincias se presenta ataviada con su traje típico. En sus conversaciones hacen claras alusiones a cómo se encontraban en el momento de la lucha, como el caso de Aragón, que dice: “*Tengo el naipe a mi favor y no necesito ayuda. [...] Es que juego con afición, y no temo al contrario, aunque tenga mejores cartas*”, donde hace clara referencia al sitio de Zaragoza. Cuando llega la madre España se dirigen todas a un salón primorosamente iluminado en cuyo foro está el retrato de Fernando VII; Andalucía canta un zorongo en su honor, y le siguen las otras provincias, cada una cantando en su propio dialecto algo festivo y jocoso en relación a lo que en su suelo ha pasado. El hecho de que salieran las provincias vestidas con sus ropas tradicionales y manifestándose en su propia lengua, algo que veremos en muchas piezas teatrales, dejaba claro al espectador, de una forma muy plástica, que la lucha era una empresa común en la que estaban implicados todos los ciudadanos españoles.

La obra, a pesar de que ahora nos parece bastante aburrida su lectura e incluso su posible representación, contó con muchísimo éxito tanto en sus representaciones¹⁶³ como

¹⁶² Aunque no sabemos nada de este autor, podemos afirmar que ésta no fue su única obra. Hemos encontrado la titulada *Las chinches de la Europa, o comparación de los franceses con este odioso animal. Por el autor de El juego de las provincias*, Sevilla, Imprenta Mayor, s.a., en la que se reproduce un divertido diálogo entre un memorialista y su mujer en el que ésta comparaba a los franceses con esos molestos animales.

¹⁶³ Podemos constatar ahora un curioso hecho, contrario a lo que estaba ocurriendo en los escenarios a lo largo del siglo XVIII, en los que los empresarios, debido a los gustos del público mantenían la misma comedia pero cambiaban a diario de sainete, según queda constatado en diversos testimonios de época, pues era la pieza breve la que atraía al público. Lo que ahora ocurre es que lo que se mantiene en cartelera, pues es

en su difusión impresa, y poco después apareció su segunda parte, más breve, y que no se representó¹⁶⁴. Esta continuación del famoso sainete comienza con un prólogo o introducción en el que el supuesto autor, al que llaman Don Nicanor, merienda con unos amigos que le instan a que escriba una segunda parte ya que había sido tan bien recibida la primera. En medio de esta conversación descubren que el papel de la empanada que estaban degustando recogía unas “Apuntaciones o ensayo para la segunda parte del juego de las *Provincias de España*, por D. N. Z. S.” que había escrito un clérigo, según les informa el mozo de la pastelería donde habían comprado las viandas. Así que desenrollan el mugriento papel y van leyendo. Después de las indicaciones de personajes y juegos, apunta el autor que se cuidará antes de dar comienzo el diálogo de vindicar a Galicia por las sospechas que pudo infundir en el pueblo cuando en la primera parte decía, al salir el rey de copas, “*tampoco yo le fallo por ahora.*” En esta segunda parte Castilla, Aragón, Andalucía y José I juegan al mediator; Barcelona, Cataluña, Auxiliares y Lechi al revesino; Portugal, Inglaterra, Extremadura y Junnot a la malilla barrotada; y Galicia, Bilbao y Bessieres al tresillo. El diálogo se sucede muy deprisa, en prosa, con frases muy breves pero cargadas de un claro sentido contra la entrada de Bonaparte en España y de Junnot en Portugal. La conversación está cargada de ironía y de marcado odio al francés. Andalucía reproduce un soneto que le mandó un amigo a la salida precipitada del intruso, al que continuamente llaman rey Pepe y a él le ofende: “*Dale con el tío Pepe, no parece sino que soy un borracho echa cantos.*”¹⁶⁵ El soneto hace referencia a lo tristes que van a quedar los pueblos bodegueros, como Valdepeñas, que pensaban ser felices con José I. La escena acaba de una

lo que sigue atrayendo la afluencia masiva de espectadores, es el sainete, en este caso *El juego de las provincias*. Estuvo inicialmente diez días seguidos en cartelera pero con distintas comedias cada día. Lo mismo ocurrió con el *Sermón sin fruto* del 20 al 30 de junio de 1813 en la Cruz, que cambió cuatro veces de comedia. Decía Bernardo de Iriarte en el informe que envió al conde de Aranda para la reforma del repertorio teatral que se podía considerar la representación de las comedias “*como mero pretexto para los mismos sainetes y tonadillas*”. (Cito por E. Palacios Fernández, “El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)”, p. 60). Es bien sabido que los intermedios, normalmente cómicos, satíricos o burlescos, suscitaban gran interés en el público, hasta tal punto que cuando se debilitaba el interés por la tragedia o la comedia representadas, bastaba con sustituir la pieza breve para que de nuevo se llenase el teatro. En la polémica teatral de la que ya hemos hablado veíamos cómo Nipho y Clavijo, a pesar de que criticaban estas composiciones, afirmaban que eran las causantes de la atracción del público, y opinan al igual que Moratín padre que, sin ellas, no acudiría ni la mitad de la gente a los teatros.

¹⁶⁴ *El juego de las provincias de España, Segunda parte*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, s.a.

¹⁶⁵ Es curioso que en las obras de teatro sólo se utilizara la burla de la borrachera o el desconocimiento del idioma contra José Bonaparte, y nunca la de su supuesta falta de visión, como afirmaban los que le consideraban tuerto, o su verdadera afición por las mujeres, de la que sólo hemos encontrado una pequeña muestra en una comedia que luego comentaremos.

forma simplona: Bonaparte, que se comporta peor que un niño por haber perdido a las cartas pide auxilio a los franceses “A ellos, hijos, que me pillan”, pero éstos, acobardados, echan a correr despavoridos ante la presencia de los españoles.

El 14 de octubre de 1808 se estrenó en el Príncipe el fin de fiesta análogo *La Ponchada*, de Agustín Juan y Poveda¹⁶⁶. Con un fin claramente patriótico se representó en agosto de 1813 el sainete *El juego de la ruleta*¹⁶⁷, que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional con una censura firmada por Francisco Sánchez en la que informa de que no halla inconveniente en su representación. Antes del título por el que se la conoce aparecía otro tachado: *Rovo indirecto del Gobierno Francés o La Ruleta*. Esta pieza breve estaba en la línea de aquellas que denunciaban la perversión de los franceses, esta vez motivada por la introducción de un nuevo juego en nuestro país bajo el reinado de Bonaparte, el de la ruleta, que aportaba enormes cantidades de dinero al gobierno invasor y pervertía a los ciudadanos, causando enormes estragos en las familias de los jugadores¹⁶⁸. Toda la escena tiene lugar en una casa de juego y su portal, donde dos hombres declaran que todo lo han perdido y que ya no les queda ni ropa ni muebles que empeñar o vender para seguir jugando al juego de la ruleta “o del diablo.” Aun así, rápidamente son convencidos para volver a participar, a pesar de que la mujer de uno de ellos, una enérgica

¹⁶⁶ Juan Agustín de Poveda o Agustín Juan nació en Cartagena (1770-1854). Fue profesor de botánica e Inspector de Medicina de la Real Armada, cultivó la poesía lírica y realizó diferentes traducciones dramáticas y poéticas por encargo de su amigo Isidoro Máiquez. Tradujo al castellano varias tragedias de Vicente Monti: *Cayo Graco, defensor del pueblo romano, Aristodemo, Galeotro, Manfredi*, y también alguna de Alfieri. Escribió las comedias *Dupont rendido en los campos de Bailén y España libre*. En 1815 publicó el drama en un acto *La felicidad de la tierra*, “que para solemnizar en el Teatro de Cartagena el día feliz de nuestro amado Monarca el Sr. D. Fernando VII (que Dios guarde) tradujo libremente Agustín Juan y Poveda, del que con el mismo título, y con igual motivo escribió en italiano el célebre Abate Pedro Metastasio”. Su sainete *La ponchada* hoy está perdido, pero quizá se basó en él Bretón de los Herreros, al escribir otro de igual nombre en el que satirizaba a los milicianos nacionales: *La Ponchada*, improvisación cómica en un acto, escrita por Bretón de los Herreros y Julián Romea para la función teatral dispuesta en obsequio del Excelentísimo Señor duque de la Victoria por el Excelentísimo Ayuntamiento Constitucional de Madrid, Madrid, Imprenta de Yenes, 1840. La escena de esta pieza sucede en Madrid, en una casa donde aparecen varios nacionales vestidos de gala, unos jugando al tresillo, otros dormitando en el sofá o leyendo el periódico. El diálogo comenzaba con un recuerdo a la Guerra de la Independencia: “Ya lo veis. No queda un ángulo en la monarquía donde ya no resuene con entusiasmo el santo grito de libertad e independencia que dio Madrid y repitió Zaragoza. Los deseos y los clamores del pueblo y del ejército son unos mismos por donde quiera [...]” (p. 3).

¹⁶⁷ *El juego de la ruleta*, B. N., Ms. 14602 (43).

¹⁶⁸ Véase el breve e interesante artículo de Mariano García Cortés, “El Madrid de José Bonaparte”, *La Hoja del Lunes*, Madrid, 1 de diciembre de 1941, p. 4, en el que expone las inmensas ganancias de estas casas de juegos inversamente proporcionales a la cada vez mayor pobreza de los madrileños. Recordamos que en el *Diario de Mallorca* del 27 de septiembre de 1812 se había realizado una feroz crítica contra este juego escandaloso, que sedujo al pueblo por sus ganancias extraordinarias, y que había causado verdaderos estragos entre la incauta población.

patriota, lo critica por gastar todo el dinero estando ella embarazada y su otro hijo enfermo. Al no ser escuchada, busca un arbitrio para recuperar lo robado y aparece en la sala vestida de hombre y acompañada de otros mozos. Después de una discusión empieza una típica pelea de sainete entre los españoles y los banqueros gabachos, con insultos, golpes, palos y demás. Una vez que todos han huido con su dinero recuperado, comprendemos el trasfondo de esta casa de juego regentada por los invasores:

*“Tiene interés el gobierno
y el rey don José mi amo
en que este establecimiento
sea siempre el más sagrado
como el único que atrahe
muchos bienes al Estado”*. (f. 15r)

Pujós, el francés que estaba robando como banquero se da cuenta al final de que el gobierno quiere enriquecerse con este juego a costa de los pueblos españoles a quienes está arruinando y muestra su rechazo por los latrocinio del Estado, al tiempo que considera al comisario, español afrancesado, un traidor. Sin embargo, lo único que consigue con esta clara denuncia es que le lleven preso. El anónimo autor mostraba claramente su rechazo a los traidores, a los que consideraba infinitamente peores que los franceses, ya que aquellos estaban cometiendo una felonía contra su propio país.

Los festejos de Carnaval de 1813 fueron de más brillantez que nunca, uno de los más festivos que Madrid había vivido. Se representó en estos momentos el sainete titulado *El chasco de don Guillermo*, que reflejaba los ánimos más felices de los españoles, cada vez más confiados y sin temor, pues se daban cuenta de que las tropas francesas ya sólo estaban de paso. Con la variación de título *El entierro de don Guillermo*, “chistoso sainete” en la Cruz o *El chasco en Carnestolendas*, y *entierro de don Guillermo*, “fin de fiesta nuevo, con todo el aparato chistoso que el público ha visto de un chasco tan célebre” en el Príncipe, se

representó festejando las bromas que habían realizado los comerciantes de la plazuela de San Idelfonso.¹⁶⁹

De 1814 es el muy desconocido *Saynete del astrólogo*¹⁷⁰, que no había sido citado con anterioridad en los trabajos sobre teatro político, modalidad a la que corresponde por constituir una feroz crítica contra los liberales. Estaba interpretado por sólo dos personajes, algo extraño en este tipo de piezas, y también por la profesión de una de ellos: un astrólogo y su amanuense. También choca, para ser un sainete, el hecho de que esté escrito en endecasílabos y con el vocabulario rebuscado, sofisticado y científico del astrólogo, que él mismo denomina términos “culti-serios”. Comenzaba con una descripción crítica de los promotores de la Constitución:

*“Sobre la plaga de los destructores
nos inundó otra plaga de escritores,
de unos filosofillos mentecatos
que nos quieren vender por liebres, gatos.
[...]
Mas la Atalaya y Procurador fiero
repican contra ellos el pandero”.* (p. 33)

A los liberales les pronosticaba “*almorranas, jaqueca, y mal de orina, / y aun para algunos muerte repentina.*” (p. 35) Al amanuense le iba explicando el futuro calendario, todo favorable para los serviles: San Fernando, San Carlos, San Antonio, Santa Justa. Acababa el extravagante sainete con la entrada de una cantatriz, encargada de cantar la tonadilla en el teatro, que pedía al astrólogo poeta que le escribiera la letra de la misma para alegrar a todos con la vuelta del amado Fernando.

¹⁶⁹ Cuenta Cotarelo que la obra fue inmediatamente prohibida y cinco cómicos del Príncipe encarcelados, por lo que el 1 de agosto se clausuró el coliseo de la Cruz. Según Moratín, fue censurado porque, al parecer, atacaba a los franceses. (E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, pp. 340-341). Aunque aparece normalmente citado como composición anónima, Moratín se la atribuye a José Maqueda, apuntador del Príncipe. (L. Fernández de Moratín, *Catálogo*, p. 334). Lo sigue Hartzensbuch, *Catálogo cronológico*, p. 87. Del siglo XVIII se conserva un sainete manuscrito de semejante título y autor desconocido: *El chasco en Carnestolendas*.

¹⁷⁰ B. Antonio Martínez, *Saynete del astrólogo y La perdiz alcarreña, amante de su rey el señor don Fernando VII a su regreso en la Corte*, canción lírica, Madrid, Imprenta de López García y Hermano, 1814, con licencia del Excmo. Señor Capitán General.

-Piezas alegóricas en un acto

A partir de septiembre de 1808 y hasta la entrada de Napoleón con sus águilas en Madrid el 2 de diciembre del mismo año se sucedieron en cartelera una serie de obras alegóricas compuestas para la ocasión. La primera es *El engaño francés o los impulsos del valor en España*, pieza alegórica en un acto que se estrenó en septiembre y permaneció once días seguidos en el escenario de la Cruz. Escribe Emilio Cotarelo que no tiene noticia de esta obra pero que podría tratarse de *España encadenada por la perfidia francesa y libertada por el valor de sus hijos*¹⁷¹; sin embargo, son dos obras distintas. La primera, titulada también *El engaño francés y traición de Napoléon*¹⁷² siempre se ha tenido por anónima, pero el recibo de pago al ingenio que se conserva en el Archivo Municipal de Madrid, por la cantidad de 600 reales, viene firmado por Josef Barbieri, agente de la compañía de la Cruz. Se conserva también la información de las comparsas que necesitó y cuánto se les pagó por los ensayos: seis comparsas de franceses, cinco de guerreros, seis de madrileños, dos de artilleros y cuatro de pueblo. Tadey pintó dos pedestales para su puesta en escena. Los personajes, todos ellos alegóricos, son España, la Felicidad, la Lealtad, la Fama, el Valor español, Madrid, el Engaño Francés, el Gobierno, el Mérito y el Placer. En la acotación se nos muestra cómo se representa la primera escena:

“Aparece el teatro escaso de luz. La decoración será un jardín marchito, el cielo cargado de nubes oscuras, truenos y relámpagos a lo lejos amenazando tempestad. España apoyada sobre un pedernal, dormida profundamente. La Lealtad llorando, y el Mérito confuso y retirado”. (f. 2r)

Empieza la acción con la unión en alianza de Francia y España. El Engaño propone hacer un enlace del águila negra y el león español, unidos con un recíproco abrazo. La Lealtad y el Placer recelan y efectivamente en el momento del saludo, el Engaño echa al cuello de España unas cadenas que llevaba escondidas; no obstante, ésta muestra su confianza en salir de esta opresión alegando

¹⁷¹ E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 292.

¹⁷² J. Barbieri, *El engaño francés*, 1808, B. N., Ms. 20091/16.

*“Mi derecho,
mis leyes, mi valor, mi fe ultrajada.
La razón ofendida, los respetos
de toda la Nación, que tú profanas,
y la causa de Dios, que es más que todo”*. (f. 7r)

Madrid es la primera que sale en auxilio de España con su eterna frase, *“o vencer o morir en la batalla”*:

*“Carpetanos, seamos los primeros
que subamos al templo con la palma;
demos principio, y el exemplo a todos
de nuestra lealtad acrisolada”*. (f. 8r)

La batalla se figura dentro, sin ponerse en escena, como sí ocurrirá en otras obras. En ésta sólo se oyen voces, tiros y estrépito marcial. La Lealtad inflama a las provincias el celo y la eficacia para la defensa de España y comunica al Engaño que *“el que desde el cielo / ve la razón, a la razón ampara”* e insiste en todo momento en la idea de Cruzada, ya que identifica ahora la lucha con la defensa de la razón y de la religión¹⁷³. Mientras dentro suena otra reñida batalla entre Francia y las provincias que se han levantado en armas, en el escenario, España y los demás se ponen de rodillas y oran. Poco después la Lealtad y la Felicidad anuncian la victoria española y la huida del intruso. Aunque ya desde esta pieza aparece pintada con tintas muy negativas la picardía de Napoleón, se hace una distinción

¹⁷³ Escribe el historiador Juan Priego López que, *“como lo expuso muy acertadamente el gran hispanista francés Ernest Merimée: “El sacrificio de todo interés privado a la salvación de la nación, personificada en el Soberano, la sumisión absoluta de todos los espíritus a la autoridad religiosa, fueron durante siglos la esencia misma del patriotismo español.” Inspirado, pues, en este tipo de patriotismo, a la vez nacional, dinástico y religioso, el alzamiento español de 1808 revistió desde su origen el carácter irreconciliable de una “cruzada”, de una lucha a muerte contra los representantes de un poder impío, al que se atribuía la intención de desarraigar del suelo patrio nuestras creencias e instituciones tradicionales. Y de este carácter irreconciliable de la lucha se derivan otros aspectos positivos de la misma: heroísmo, tenacidad y constancia.”* (J. Priego López, *Guerra de la Independencia (1808-1814). Síntesis político-militar*, p. 4).

entre el corso, venido de los abismos, y los buenos franceses¹⁷⁴. Barbieri recuerda a los españoles que no se dejen seducir:

*“Deshonor y eterna infamia de los buenos
franceses, de los cuales obscureciendo
el brillo que gozaban,
les ha adquirido el nombre de traidores”*. (f. 11r)

El Valor quita las cadenas a España y a los demás y las arroja al suelo. Dan las gracias al inglés, pero principalmente a Dios, la Virgen y San José, y el gobierno habla de Fernando como un segundo David, perseguido y paciente. Al golpe de la orquesta se presenta un delicioso jardín iluminado en el que se verá el retrato de Fernando VII bajo un pabellón con algunas alegorías análogas a las felicidades presentes y con una porción de coronas de laurel que dejó La Fama.

Como podemos observar, esta obra y todas las alegóricas de este tipo dan mucha importancia a objetos claves muy significativos para los españoles, como las cadenas, el laurel o el retrato del Deseado, que aparecerán de forma sistemática en todas y cada una de ellas debido al fuerte carácter simbólico, ya que proporcionaban imágenes muy plásticas al espectador para que éste no olvidara su significado.

Entre la ingente obra de Zavala y Zamora destacan dos piezas de teatro breve en verso *La alianza española con la nación inglesa*, alegoría cómica en un acto y *La sombra de Pelayo o El día más feliz de España*¹⁷⁵, drama alegórico en acto único. Esta última pieza, muy semejante en la forma a los prohibidos autos sacramentales, fue estrenada el 14 de octubre de 1808 en el Príncipe, como celebración del cumpleaños de Fernando VII. Sus

¹⁷⁴ También encontramos la defensa de los franceses en otro tipo de obras. Véase, como ejemplo, la obra de C. M. B., *En una carta escrita por un español que ha viajado mucho tiempo por Francia y que conoce bien la Corte del tirano, entre varias cosas que dice relativas al carácter de Bonaparte, creemos muy dignas del público las siguientes*, Cádiz, Reimpreso en la casa de la Misericordia, s.a., en la que se dice que “*Nada hay que pueda hacernos confundir a Bonaparte con la Francia: ésta llora las victorias que aquel celebra; ésta ve su felicidad en sus artes, industria, comercio y agricultura; aquel en ceñir las sienes de toda su parentela de coronas, que nada importan a los franceses y que tantos males les acarrearán, siendo el que más indignación causa a esta nación el irse haciendo odiosa a los ojos de todas las demás, por la serie de atentados y execraciones que, tomando el nombre de ella, comete en quantos países entra este enemigo de la humanidad.*” (pp. 7-8).

¹⁷⁵ G. de Zavala y Zamora, *La sombra de Pelayo o el día más feliz de España*, drama alegórico, B. Hca., Ms. 185-2.

personajes son la Sombra de Pelayo, España, la Lealtad y el Valor, por la parte positiva; y el Despotismo, la Codicia, la Ambición, el Orgullo, la Lascivia, el Egoísmo, la Adulación, la Crueldad y la Intriga Francesa, como negativos. Este drama reactualiza uno de los grandes mitos fundadores de la nación española, el de la reconquista, y aparece de nuevo la leyenda de Don Rodrigo y la Caba, su amante, simbolizados ahora por la reina María Luisa y su favorito, Godoy, al que Zavala critica abierta y acerbamente. Comienza la escena con un lamento de España por la “dormidera” de todos sus hijos, por la pérdida de su poder y por su dolor. Se queja del adverso destino que le hizo probar la gloria y ahora sólo le queda la humillación y la afrenta. El héroe de la reconquista cristiana, Pelayo, se aparece en sueños a España y la alienta a alzarse en rebelión contra sus opresores. Con una serie de interrogaciones retóricas recuerda sus antiguas glorias y triunfos, usando expresiones que rememoran las *Coplas* de Jorge Manrique:

*“¿Eres aquella, en fin, aquella España
que cediendo al poder de su enemigo,
antes que ser vencida como esclava
al carro triunfador, con noble brío
supo arrostrar la pavorosa muerte?
¿Qué es ya de tu firmeza y heroísmo?
¿Qué es ya de aquel honor? ¿Adónde fueron
aquellos alentados Numantinos,
cuyos gloriosos brazos desdeñaron
la cadena servil? Los dignos hijos
de la inmortal Sagunto ¿qué se han hecho?” (f. 57r)*

Pelayo, como en otras obras de este estilo en las que no faltan los vaticinios, es el encargado de inflamar los bríos a los españoles y de augurar a la nación que “*caerá a tus pies ese Nabuco / del trono que su orgullo le ha erigido*”.

La obra, por la que pagaron a Zavala 600 reales, es de escaso valor literario, pero muy vistosa por el vestuario y los escenarios espectaculares, que llegan a ser cuatro diferentes: desde una selva corta, una bóveda lóbrega y oscura rodeada de sepulcros, al

Templo del Amor rodeado de virtudes coronadas de flores en el que finalmente se abre un globo de fuego que contiene un busto del rey, sostenido por el Amor, de cuya boca sale el lema: “*El Amor de España te sostendrá eternamente.*” Relaciona Gies esta pieza con el mito de la Cruzada que convirtió la Guerra de la Independencia en la nueva Guerra Santa, y resalta la dicotomía arraigada en la historia de España de los moros infieles frente a los cristianos guerreros¹⁷⁶. Asimismo, señala que aparecen las nociones abstractas del bien y el mal, que simbolizan la Patria y el despotismo, afirmando que el triunfo de la causa de España es similar al triunfo de Dios sobre las fuerzas demoníacas. Jorge Campos, por su parte, se pregunta si esta obra no habría sido escrita con anterioridad aunque no fuese estrenada hasta ahora por las circunstancias más favorables para hacerlo, y de hecho la califica ya casi de política pues, por encima del personaje de la Intriga Francesa, cobra fuerza el del Despotismo que alude claramente a Godoy como verdadero causante de los males de España¹⁷⁷. Y es que, efectivamente, esta alegoría de Zavala relata en su parte central los hechos políticos que acontecieron unos meses antes de la invasión, aunque en el momento de su estreno su misión fundamental fue la de infundir valor y lealtad a los espectadores.

*La alianza española con la nación inglesa*¹⁷⁸, citada más frecuentemente como *La alianza*, se estrenó en el Príncipe el 31 de octubre de 1808. Los personajes son España, la Abundancia, la diosa Themis, el Orgullo Francés, la Verdad, la Navegación, la Industria, el Regocijo, el Comercio, la Agricultura y las Virtudes. Con la conclusión de una agradable sinfonía se descubre la escena y sale el Orgullo Francés escuchando el coro que se oye a lo

¹⁷⁶ La Guerra Santa excluía, por supuesto, toda idea de revolución política. Todas las piezas patrióticas que vamos a ver, defensoras de la Cruzada contra los nuevos infieles, son obras serviles y contrarrevolucionarias. En ellas se deja claro al pueblo que siempre deben obedecer a las autoridades tradicionales y jamás tratar de usurpar su poder.

¹⁷⁷ J. Campos, *Teatro y sociedad*, p. 150. Este achaque de los males de España a Godoy junto a los Bonaparte se apreciaba también en las coplillas populares:

*“Bonaparte en los infiernos
tiene su silla poltrona,
y a su lado está Godoy
poniéndole la corona”.*

(B. Pérez Galdós, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, p. 40).

¹⁷⁸ G. de Zavala y Zamora, *La alianza española con la nación inglesa*, B. Hca., Ms. 185-1. Se conservan dos manuscritos en esta Biblioteca, uno de ellos sin nombre de autor y otro con las iniciales D. G. de Z. y Z. También ha sido publicada por E. Larraz, *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre: 1808-1814*, pp. 79-97.

lejos y que invoca a la pura alegría “*pues llega el día de disipar nuestro pesar.*” El Orgullo pronuncia un monólogo durante toda la escena primera y se pregunta cómo puede haber armonía de voces e instrumentos en un suelo de llanto y amargura, cree que es fruto de su fantasía y se lamenta por la desaparición de los floridos campos, ya que ahora es todo ruina y maleza; pero se vanagloria de la ruina de la península: “*obra fue mía y me complazco de ella, indómita Nación: el día vino en que abatiese tu altanera frente la Francesa Política.*” En la pieza de Zavala se realiza una clara crítica a los franceses, acusados de provocar la ruina española al imponer todos sus productos. Las Artes permanecen en un sueño letárgico, del cual el Regocijo las despierta con un lenguaje exaltado y poético, y profetiza el abatimiento de Francia, “*cercano está el momento en que se vea ese coloso a polvo reducido.*” Las insta a que vayan donde España las espera: “*Corred festivas a la augusta madre, y coronadas de sagrado olivo, de rubias mieses y lozana vida, su amor llenemos de placer sencillo, y en su dulce regazo respiremos el aire puro que gozar solimos*” y España, con diadema real y manto sembrado de castillos y leones, las abraza y enardece. El Regocijo responde a la arrogancia del francés: “*Todas lloraron el doblez infame de tus dolosas máximas; el Indio, el Musulmán, el Ruso, el Sueco honrado, el Polaco, el Danés, y aun el altivo y formidable Austríaco. Mas todos llenan de execración tu nombre impío.*” Y España le dice al Orgullo que aun vive quien se pueda oponer a sus designios y le hará temblar: “*A quien el sabio del destino manda eclipsar tus glorias, es Fernando: el desgraciado, el fuerte, el perseguido, centro de la virtud y la constancia. Ése te hará temblar, ése a quien tú con lazos tan indignos, con trama tan horrible y vergonzosa, lograste arrancar.*”¹⁷⁹ Ante la alianza entre españoles e ingleses, el Orgullo se retira.¹⁸⁰

Zavala no deja de usar su acostumbrada fastuosidad escenográfica con decoraciones de Josef Ribelles, por las que cobró 1.000 reales por el pintado del templo, los pedestales y sus adornos para *La Alianza*; y 2.400 reales por los dos ornamentos de *La sombra de Pelayo*. Comenzaba la escena de la primera en una selva espaciosa llena de ruina y maleza;

¹⁷⁹ A la imagen negativa de Napoleón hay que oponer el proceso de mitificación de Fernando, cuyo origen se sitúa ya en el proceso de El Escorial, y que su cautividad no hace sino engrosar con todas las virtudes que se arrebatan a los franceses: el héroe cautivo, piadoso, es algo que puede verse reflejado en las manifestaciones populares de poesías, teatro y estampas. Y es que todas las expresiones artísticas reflejaban la misma realidad circundante y coincidían en sus temas, al igual que en los folletos y periódicos.

¹⁸⁰ Esta alianza no era bien vista por todos los españoles, y la obra de Zavala pretende glorificar este pacto entre ambos países pues era la única forma de garantizar el comercio con las colonias y evitar la ruina de España.

pero se convertía poco después en un atrio espacioso con la fachada del templo de la Inmortalidad al frente, con una puerta magnífica figurada, y sobre ella el tiempo atado con cadenas a un peñasco y varios signos de artes y ciencias alternados con trofeos militares. También hubo un ostentoso pabellón abierto de costado del que pendía un cuadro que se descubría al final y que representaba a Fernando VII. A sus pies, cubiertos con manto y coronados de laurel, estaban los escudos de España e Inglaterra, enlazados con el cingulo de la fe, saliendo de su boca este lema: “*Mientras la fee os una seréis irresistibles*”.

El manuscrito conservado en la Biblioteca Histórica reproduce el nombre de los actores que la llevaron a escena (Palma, Pérez, Luna, Galán, Infantes, Roldán, Fabiani, Ronda y AVECILLA) y la censura del Doctor Don Salvador Roca, vicario eclesiástico interino que dio luz para que se pudiera representar en los coliseos, ya que no aparecía nada contrario a la fe ni a las buenas costumbres. Aparece también la rúbrica de Sebastián Bravón y la licencia positiva de Manuel José Quintana, fechada el 14 de octubre de 1808. Zavala cobró por las dos piezas *La Alianza* y *La pieza cómica que no es cómica* 1.500 reales de manos del tesorero Manuel Gaviria.

A pesar de la denominación genérica que le da su autor, *Melodrama en un acto que en celebridad de la victoria conseguida por las armas españolas en la Andalucía*¹⁸¹ se representó en el teatro de Cádiz el 25 de julio de 1808, nos encontramos con una pieza mitad realista mitad alegórica, pero que poco tiene de melodrama. En su impresión venía precedido de una dedicatoria “A mi amigo D. M. A. L.” que reúne todos los tópicos que observamos en las “poéticas” de estos compositores ad hoc: la premura en componerlas, la falta de lima, el supuesto deseo de no imprimirlas, las pocas aptitudes del autor, etc:

“*Ninguno mejor que V. sabe el compromiso en que me vi el día que la gratitud me hizo tomar la pluma para la composición del presente Melo-drama. Las escasas ideas que me asisten se me alejaban, y mi corto entendimiento no me sugería especies ni aun para entablar el plan de mi obra (si tal nombre merece). Ya, por fin, la di principio y concluí, aunque no a mi satisfacción; pues estimulado por la prisa que corría su representación, me vi obligado en el perentorio término de*

¹⁸¹ *Melodrama en un acto que en celebridad de la victoria conseguida por las armas españolas en la Andalucía*, se representó en el teatro de esta M. N. Y. L. ciudad de Cádiz, el 25 de julio de 1808, s.l. [Cádiz], Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, impresor del gobierno, s.a. [1808].

diez horas a ponerla en la escena sin pararme a limarla. V. que la vio como espectador, notó el feliz éxito que tuvo; bien que la eficacia y esmero de los actores la dio el mayor realce; además de que el asunto que contiene es tan análogo a los sucesos del día que todo el concurso se interesó, inflamado del patriotismo, en aplaudirla; y estoy seguro que en cualquier Teatro Español que se represente, tendrá la misma suerte por las presentes circunstancias. Jamás fue mi ánimo darla a la prensa, temiendo la crítica de los que en nada se ocupan más que en morder; pero instado por V lo hice, dedicándosela, para que a su sombra se guarezcan sus defectos. Merezca disculpa de ellos quien le profesa un sincero afecto. D. C.” (p. 11)

Ninguno de los interlocutores de este melodrama posee nombre propio. En él intervienen los Señores Generales C. y R., el Mayor General, acompañamiento de edecanes, ayudantes y oficiales, soldados, voluntarios de varias provincias y vivanderas. El escenario figuraba una llanura del campo de Andújar, en la que se veían varias cantinas con diversos comestibles, fiambres y licores. A lo lejos varias tiendas de campaña y en el foro una cordillera de montes escabrosos como los de Sierra-Morena, en cuyas alturas estaban colocados varios cañones, obuses y morteros. Al pie del monte se representaba el fogón encendido y las ollas de campaña. La acción comenzaba al romper el alba y los soldados aparecían tendidos en el campo sin orden alguno, tal y como señalaban las acotaciones. Las vivanderas en sus cantinas arreglaban sus comestibles y apagaban los candiles en el momento del amanecer. La orquesta, entonces, tocaba una sinfonía imitando la venida de la aurora y dentro tocaban las cajas de diana.

La escena tiene lugar recién vencida la batalla de Bailén y ya Dupont prisionero. Los soldados se dedican a beber desde por la mañana, y cada uno de ellos, el valenciano, el aragonés, el gallego, el catalán y el andaluz hablan y brindan en su dialecto, y requiebran a la vivandera. Como podemos apreciar, todos son rasgos típicos de sainete. Pero, al igual que comentamos en el sainete *El juego de las provincias*, el uso de varios dialectos locales no se interpreta de forma satírica, debido al tema central de la obra: los latrocinios de los soldados de Dupont y la unión de combatientes de diferentes provincias.

Los Generales R. y C., con toda seguridad Reding y Castaños, son aclamados con vivas, y Reding, en una arenga, alaba a sus soldados por su militar ardor y carácter esforzado, al tiempo que les recuerda que las batallas se ganan con la obediencia y el buen orden. El soldado madrileño es el único que está triste y no bebe, pues la corte sigue padeciendo y la capital sufre el yugo del francés. Castaños lo tranquiliza:

*“las Juntas de hombres sabios
que en el día nos gobiernan
en nombre del rey Fernando,
dispondrán lo conveniente,
como lo han executado
hasta ahora”.* (p. 14)

En este momento la acción, tan realista hasta ahora, se torna en alegórica. La orquesta toca una sinfonía piana y alegórica mientras baja un balancín con la Madre España. Aparece este personaje alegórico, que también habla aunque no aparecía citado entre los personajes. Después de su alabanza al valor de los soldados y su conminación a que sigan luchando con el escudo de la fe por su patria, religión y rey, juran todos fidelidad a Fernando, puesto que al instante se transmutaba el peñasco de en medio en un magnífico solio con escalinata y balaustrada, circundado de rayos de luz, y en su centro aparecía el busto de Fernando VII, y a los lados las Diosas Temis y Ceres con sus atributos y jeroglíficos. Acaba la pieza con el canto de diversas coplas en las que se recordaban los engaños de Napoleón y en las que el coro animaba a la guerra y daba vivas a Fernando. Acaba así:

*“Recuerdos de Sagunto,
exciten nuestro ardor,
y qual ella perezca
todo buen español.
A Numancia imitad,
renuévese su horror,*

*y antes que ser esclavos,
muramos con honor*". (p. 18)

De 1812 o 1813 es la obra alegórica del crítico liberal Luigi Monteggia¹⁸² que se ha titulado como *Cantata a las victorias y el valor de España contra Napoleón*¹⁸³, composición escrita en italiano y en la que participan Libertá, Genio d'Italia, Vecchio contadino Spagnuolo y Coro, el cual canta:

*“Libertá, Libertá sacrosanta
non temer dei tiranni la guerra:
nell' Iberia avrai sempre una terra
di costanza modello e valor.
Libertá gli Spagnuoli han giurato
calpestando col pié le ritorte:
gli Spagnuoli zarpan colla morte
conservare la patria e l'onor*". (p. 5)

A lo largo de todo el diálogo se muestra a la España intrépida que con su ejemplo y valor traerá la salvación a toda Europa para liberarla del tirano que la oprime. Ponen a los españoles como modelos de firmeza y de valor contra el despotismo, y los muestran como esperanza para el resto de las naciones.

Otra pieza alegórica, bastante desconocida, es la titulada *El arcano de la naturaleza*¹⁸⁴, cuyos interlocutores son todos ellos animales con muy claras alusiones a Napoleón y a la familia real española: Águila Imperial, León Rey, Leona Reyna, Cachorrillo de León, Águila Rey, Gavilán príncipe, un Mastín, un Caballo (Ministro), Un

¹⁸² Monteggia fue uno de los primeros expositores de la ideología romántica en la revista *El Europeo*, publicada en Barcelona por los catalanes Buenaventura Carlos Aribau y Ramón López Soler, junto al inglés Ernest Cook y los italianos Monteggia y Fiorenzo Galli. Para más información sobre su vida y obra véase V. Llorens castillo, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979 y el artículo de Soledad Porras Castro, “Hombre, sociedad y cultura popular. Viajeros italianos a España en el siglo XIX”, perso.wanadoo.es/garoz/G4Porras.htm.

¹⁸³ Luigi Monteggia, [*Cantata a las victorias y el valor de España contra Napoleón*], s.l., s.n., s.a.

¹⁸⁴ *El arcano de la naturaleza*, descubrimiento con relación a los sucesos del día, hecho por un Estudiante vestido de negro en Salamanca, y manifestado a otro amigo suyo. Poema dramático en un solo acto, Madrid, por la Viuda de Barco López, s.a.

Alcayde, Dos águilas (Edecanes del Águila Imperial), un Cuervo (edecán), un Buitre (edecán), un Gorrión (edecán), soldados, música y acompañamiento. El anónimo autor, que encuadra la escena dentro de una carta, cuenta a su amigo destinatario cómo, estando desterrado en un país lejano y escabroso, le acogieron en su cueva unos animales que hablaban y estaban al tanto de los sucesos del día, y de cómo el Águila Imperial y sus polluelos estaban haciendo estragos con sus garras. Le relata que al día siguiente quisieron escenificarle una obrita de teatro que había escrito un galápagos de profundo ingenio.

Las acotaciones, muy prolíficas y abundantes, están escritas como la narración que cuenta el amigo y en ellas describe todo lo que percibía en cuanto a los personajes: actitudes, adornos, paisajes, etc. En la primera de ellas se podía observar un magnífico palacio con muchas colgaduras, cornucopias, espejos de vestir y otros muebles; un bufete con su escribanía de plata y en una silla poltrona un Águila hablando consigo misma, “*pero no estábamos tan distantes que no pudiera percibir lo que decía.*” El Águila, trasunto de Napoleón, como ya hemos visto en otras piezas de teatro, manifiesta sus deseos de dominar el mundo entero, está cegado por la ambición y tiene entre manos un gran proyecto para el que se está preparando todo su ejército. Pretende gobernar el orbe y que éste sea su fiel vasallo. En un monólogo va recordando de qué forma conquistó otros países y cómo llegó a ser el Emperador de sus tierras. Expresa su deseo de que queden los Leones destrozados para luego poder arrojar a los Peces del mar, es decir, acabar también con Inglaterra. Sus generales, sin embargo, muestran su terror de luchar con el valor de los aguerridos Leones cuando se les comunica que van a España, pero el Águila les hace conocer de su plan de entrar como aliados y luego sacar a los reyes de allí.

Los hechos se van sucediendo extremadamente deprisa y los escenarios cambian cada momento. En un instante se cuenta la escena del León coronado riendo “*a rabo tendido*” con la conversación de su esposa y el Mastín, a quien ella llama “*Mastinito mío*”, y al poco ya están los tres a salvo en un palacio francés, donde muestran su felicidad por vivir juntos y sin cuidado de los bárbaros españoles. No deja de relatar tampoco el autor la entrada del Cuervo (José) en España, con sus escasas iluminaciones, la gratuidad de los teatros, las fiestas de toros, etc., para pasar de inmediato a relatar la batalla de Bailén y la salida de los franceses, ante la cual se ve al Águila “*pateando y extendiendo las alas*” furioso con el Gorrión Dupont. No faltan tampoco en esta pieza las cajas y los clarines, y la

escenificación de batallas en escena y tiroteos, en los que los contrincantes “*se pegaban unas tarascadas que lo mismo saltaban plumas, como si estuvieses doscientos cocineros pelando gallinas*”, hasta que finalmente el Águila orgullosa pide capitulación, pero el León le da muerte:

*“Pudiste haber advertido
antes de atreverte a entrar,
que al león enfurecido
nadie pudo dominar”*. (p. 15)

Añade el estudiante que el galápago le dijo después de la función: “*Señor Viajero, no extrañará Vmd. haya concluido mi obrita con la destrucción del Águila, pues estoy firmemente persuadido que haber entrado en la tierra de los leones es labrarse por sí propia su sepulcro. Quiera Dios así suceda.*” Acaba la obra con unas breves palabras del autor en donde pide perdón por sus yerros y por su falta de reglas poéticas:

“Amado lector, yo bien sé que para dar al público una composición, sea del tipo que quiera, debe ir acompañada de todas aquellas reglas propias de su naturaleza: en ésta, si ninguna encuentras, no lo extrañes, pues mi ánimo únicamente era no imprimirla, y sí solo distraer a un amigo de su suma melancolía. [...] Supe, a pesar mío, la había dado a la prensa y no me queda otro arbitrio que suplicarte, si llego a tiempo me oigas, disimules lo que advertirás defectos de mi corta instrucción”. (p. 16)

Juan Agustín Poveda, del que ya hemos hablado con anterioridad, escribió en 1808 el drama alegórico *España libre*¹⁸⁵ que se representó por primera vez en Cartagena para celebrar las victorias conseguidas por los españoles. En la dedicatoria que precede al texto podemos conocer, entre otros tópicos, que se trata de la primera obra de este autor y que,

¹⁸⁵ A. J. (Agustín Juan), *España libre*, drama alegórico en un acto, que en celebridad de las victorias conseguidas por las armas Españolas representó la Compañía Cómica de Cartagena, 2ª ed., Madrid, Imprenta de Don Antonio Martínez, 1821.

por haberse forjado con la mayor precipitación, no se ve libre de defectos, pero que el lector prudente sabrá disimularlos:

“El heroico patriotismo que entusiasmó a los cartageneros el día 22 y 23 de mayo para decidirse a morir antes que sufrir el insoportable yugo de un déspota feroz que ha jurado ante las protervas aras de su iniquidad extinguir la amable y benignísima dinastía de los Borbones, hollar con pie ateo los sacrosantos monumentos de nuestra única religión verdadera y finalmente atropellar los sagrados derechos de todo ciudadano, cuya temeraria empresa hemos visto tan gloriosamente castigada por las armas españolas con una rapidez tan inconcebible como prodigiosa, si se atiende al infeliz estado y suma decadencia en que la traición más execrable la habían sumergido, excitaron mis escasas nociones en el arte poética al formar este drama alegórico [...]. Reconozco el mérito mezquino de esta pieza dramática; pero tampoco se me obscurece que las diestras plumas de nuestros más célebres oradores y poetas de los tiempos florecientes de la literatura española jamás hubieran podido, por ser imposible, cantar debidamente las glorias que cubren nuestras armas, e inmortalizan el suelo más fecundo de almas grandes de toda la Europa. Esta sola consideración me animó a dedicar a V. E. mi primer ensayo dramático, lleno de confianza en la bondad que lo caracteriza, de que no se desdeñará salga a la luz bajo los auspicios de la autoridad Suprema, que tan dignamente erigieron los hijos de Cartagena para que conservase sus derechos, los libertase de la tiranía de los malvados que pretendían oprimirla y se sepultase con ellos bajo sus ruinas antes de verla subyugada a ningún monarca intruso”. (p. 3)

El propio Poveda redacta el argumento de su drama. Señala que nadie ignora que la perfidia francesa del ambicioso Bonaparte y la traición del “*monstruo más abominable que sustenta la tierra*”, Godoy, trataron de extinguir la dinastía de los Borbones en España, debilitándola con indecibles exacciones de numerario, alejando a remotos climas sus tropas escogidas y distribuyendo honores y recompensas a los menos dignos para promover por medio tan inicuo el disgusto general de la nación y el ansia de mejorar su suerte a toda costa. Añade que, próxima ya a su total ruina, España se hubiera exterminado si el brazo

del Dios Omnipotente, que siempre vela sobre la causa del justo, no la hubiese libertado del precipicio entusiasmado al patriotismo y al valor de los verdaderos españoles.

El escenario donde coloca la acción no nos es desconocido, pues es muy similar al ya utilizado en los piezas alegóricas representadas en Madrid: una selva corta con la boca de una gruta donde aparece la España reclinada sobre un peñasco, encadenada y como sumergida en un profundo sueño. Comienzan hablando la Perfidia y la Traición, alabándose por haberla reducido a un letargo del que quizá no despierte y mostrando a todos los vicios como artífices de tal suceso. La Traición, bajo la que aparece definido claramente el personaje de Godoy, recela, pero la Perfidia lo anima alegando que en breve verán a todo el mundo subyugado al Imperio gracias a ella. Después de que la orquesta tocara un adagio triste, salía el Patriotismo con el traje de española antigua, despertaba a su país y exclamaba:

*“Sí, por tu bien animo mi existencia,
por tu bien sólo conservaré la vida.
Resuelto estoy a todo; y por librarte
de la injusta opresión en que te miras
juré vengar tu agravio en Cartagena,
centro de la lealtad y patria mía”*. (p. 14)

España le cuenta su infortunio y le dice que de nada sirve el Patriotismo si no cuentan los españoles con el Valor, por lo que ya da la empresa por perdida. Este último se interroga por los nobles de antaño:

*“¿Dónde están los Saldañas y Bernardos,
los Guzmanes, Abarcas y los Díaz,
los Castros, los Ordóñez y Fernández,
los Fruelas, Pelayos y Favilas?
¿Dónde están los Ximenez de Cisneros,
los Gonzalos de Córdoba, Garcías,
los Paredes, Mendozas, Aguilares,*

y otros caudillos de alta nombrandía?
[...]
Todos desaparecieron, ya no existen
de aquellos nobles troncos sino astillas,
vástagos agostados por el ocio,
indignos de animar tan torpes vidas”. (p. 23)

En la quinta escena, con fondo de una música estrepitosa acompañada de estruendo militar, la Traición y el séquito de vicios salen precipitadamente huyendo de la Perfidia, que trae en la mano varias proclamas y se muestra claramente enfurecido por ver propagada su ignominia difundida en todos los papeles. La cueva en la que estaban encerradas el Valor y la Patria se trasmuta en un solio magnífico bajo cuyo dosel estaba el retrato de Fernando VII, a su lado la España sin cadenas y a sus pies la Perfidia, la Traición y sus comparsas. El Valor y el Patriotismo, verdaderos protagonistas del drama, proclaman la hazaña de los españoles y le ruegan a España que sea más cauta para no volverse a dejar engañar.

Muy semejante es el drama heroico alegórico en un acto titulado *España Encadenada por la perfidia francesa y libertada por el valor de sus hijos*¹⁸⁶, que se vendía como pieza fácil de representar en cualquier casa por constar de solas cinco personas¹⁸⁷, y de la que se conservan varios ejemplares en la Biblioteca Nacional. España, representada por una dama, aparece vestida de luto y encadenada; el Genio Inglés, galán, se presenta de uniforme, al igual que el Genio Francés. Por último, forman parte del reparto el Regocijo, vestido de labrador y la Alegría, de labradora. Aunque no se puso en escena en los coliseos oficiales, contó con muchísima difusión y está editado en Sevilla, con reimpressiones en Cádiz y Valencia. España se presenta encadenada, como ya hemos visto que es común en estas alegorías creadas ad hoc, y se lamenta en un largo monólogo responsabilizando a Godoy del desastre que están viviendo. Se dirige al Francés para comunicarle que está luchando Dios contra las fuerzas del mal, pues entre los galos no se halla religión ni verdad.

¹⁸⁶ *España encadenada por la perfidia francesa y libertada por el valor de sus hijos*, pieza fácil de representar en cualquier casa por constar de solas cinco personas, Sevilla, Herederas de Don Jose Padrino, 1808; Valencia, por Miguel Estevan y Cervera, s.a., p. 7.

¹⁸⁷ La práctica de representar en casas particulares continuó siendo habitual durante los años de la Guerra de la Independencia. Comenta Ana María Freire que esta vez adquirieron un nuevo matiz político, pero no sólo por los argumentos, sino “*por el carácter patriótico y político que tenían en sí mismas las reuniones para los ensayos.*” (A. M. Freire, *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*, p. 8).

El Genio francés se presenta ante España y, a pesar de las imprecaciones con que la intenta humillar y amedrentar, no lo consigue, pues ésta se defiende, muestra su arrogancia y recuerda las pasadas batallas que han dado gloria al suelo español:

*“Antes el cielo baxará a la tierra,
antes el mar consumirá sus aguas,
el sol no brillará, la obscura noche
sepultará en sus sombras a la España,
que los hijos de tan augusta madre
se deseen conducir con esa infamia”.* (p. 7)

Muestra su valor y no se siente afligida ni intimidada ante el furor y la soberbia de Francia. Es más, le hace saber su confianza en Dios y su Madre sacrosanta, que vela por su causa. Francia está a punto de agredir a España cuando aparece el Inglés a salvarla del ataque. Éste relata la derrota o fuga de los famosos generales de Napoleón, Dupont en Andalucía, Lefebre en Aragón y Moncey en Valencia. España se despoja de sus cadenas ante las nuevas de la libertad de sus pueblos, pero no encadena a Francia, como le aconseja el Inglés, sino que por su piedad le concede que se vaya. Al momento, despierta a la Alegría y al Regocijo. El Genio inglés, al tiempo de despedirse, les comunica que ya todas las provincias acompañadas del Alemán, el Polaco y el Ruso, unidos al marqués de la Romana¹⁸⁸, sacarán al rey Fernando de su prisión. Acaba el drama con la adoración a Fernando y los “¡mueras!” a Napoleón.

El escritor que se escondía tras las iniciales D. J. O. Y. colaboró a la causa nacional con al menos cinco obras patrióticas, una de ellas titulada *El valor y la lealtad vencen orgullo y engaño de la perfidia francesa*¹⁸⁹. Se trata de una alegoría en la que aparecían siete virtudes y siete vicios, para los que el autor había dejado encargado en una nota que cada actor se debería vestir con propiedad y elegancia, según la figura que representasen y,

¹⁸⁸ El embarco de las tropas en Dinamarca por el marqués de la Romana, Don Pedro Caro y Sureda, fue uno de los argumentos más repetidos de la propaganda hispana para mostrar la traición de los franceses. A parte de dos comedias enteras que relataban estos hechos, se mencionaba el tema en piezas breves, como en *La sombra de Pelayo*, de Zavala.

¹⁸⁹ D. J. O. Y., *El valor y la lealtad vencen orgullo y engaño de la perfidia francesa. Melodrama en un acto. Su alegoría representa la España triunfante por la destrucción de los vicios y predilección de las virtudes*, Málaga, Imprenta de Martínez, 1809.

a tal fin, debían buscar modelos u originales de algún buen profesor para procurarlo imitar. Es la Verdad quien habla ahora y muestra sus agravios porque los españoles no la escucharon, y creyeron las perfidias del francés:

*“Consiguen obscurecerme
consiguen que no se vea
libre España de un tirano
y que una fiera tormenta
confunda en el alma débil
la verdad y la nobleza,
con la falsedad y el crimen”.* (p. 1)

Todos se sirven a socorrer a la Verdad y en un gesto simbólico la liberan de sus cadenas. Sólo en la escena tercera se dan indicaciones de lugar: un salón largo magnífico y sentados a una mesa, jugando y bebiendo todos los vicios. Cada uno de ellos va enorgulleciéndose de las maldades que ha cometido entre España y sus habitantes. El Orgullo muestra que su único afán ahora es derribar a las virtudes que han empezado a renacer nuevamente. En la escena siguiente nos encontramos con la escenificación de una batalla, algo nuevo para una pieza alegórica, en la que todo se solía representar mediante gestos y objetos. Al sonido de cajas y clarines se levantan todos con armas en la mano, excepto la Adulación y la Indolencia. En el campo de batalla, el Valor sale lidiando con el Engaño, la Lealtad con el Orgullo, el Desengaño con el Egoísmo, el Heroísmo con la Falsedad y la Fortaleza con el Interés. A la segunda voz de “*mueran*” se rinden los vicios y quedan muertos a los pies del Valor y la Lealtad. Indica el autor en una acotación que la escena se debe formar con armonía y que todos los actores se tendrán que colocar en posiciones arregladas para poder formar una tabla o cuadro alegórico, ya que se mudará todo el teatro en gloria o jardín delicioso, donde se colocará el consabido retrato de Fernando VII.

Después de que las Gracias canten a coro, el Valor agradece su favor al Todopoderado, y la Verdad da fin a la obra con los siguientes versos, tan típicos en todas las obras patrióticas:

*“Quien defiende la Verdad
y su santa Religión,
será de fe y bendición
premiado en la eternidad”.* (p. 9)

-Piezas y comedias en un acto

Del 11 al 13 de octubre de 1808 se representó en la Cruz la pieza en un acto *El Regocijo militar en los campos de Bailén*, título alusivo a la victoria obtenida por el general Castaños y primera gran derrota de las tropas napoleónicas en la península. No la hemos encontrado, pero sí un recibo firmado por Enciso Castrillón en el que se le pagaba por haber refundido esta pequeña pieza.

Aunque no se llevó a los escenarios tuvo mucha difusión una obra escrita por un fraile murciano, Juan José Aparicio¹⁹⁰, que llevaba por título *El rey de España en Bayona*¹⁹¹, escena en un solo acto escrita por un buen español. En realidad esta pieza es idéntica, aunque reducida, a la comedia en prosa de Antonio Valladares de Sotomayor, *Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona*, que no sabemos en qué año fue escrita (el manuscrito conservado está fechado en agosto en 1814), pero sí que no se pudo verificar su representación por la negativa censura de Francisco Sánchez Barbero que la calificó de absolutista. Personalmente, creemos que fue Valladares el que tomó como base la pieza del murciano, que casi con toda seguridad es anterior a la comedia en prosa. La obra de Aparicio era tan contemporánea a los hechos narrados que confesaba su autor no poder relatar el final:

*“Esta escena teatral es verdaderamente trágica, ya por sus acontecimientos,
ya por su desenlace: si se puede llamar tal el de un hecho cuyo fin no se deja ver*

¹⁹⁰ Fray Juan José Aparicio, religioso mercenario, nació en Mula (Murcia) en el último tercio del siglo XVIII. Lector de teología en su convento de la Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced y Redención de cautivos de la ciudad de Murcia. Además de con cuatro obras teatrales patrióticas, colaboró a la causa fernandina con unas *Cartas familiares de un amigo a otro, o memorias históricas sobre los acontecimientos de España en el año de 1808, en el pretendido reinado de Napoleón 1º tirano de la Francia*, copiadas de sus originales por el R.P.M. Fr. Juan José Aparicio, lector de Teología en su convento de la Merced de la ciudad de Murcia. Dálas a luz un afecto del copiadador y de sus obras, Murcia, Juan Vicente Teruel, s.a. [1808] y con *La Troya del Ebro*, poema en dos cantos. Composición poética en honor de la heroica defensa de Zaragoza, también de 1808, que se conserva en el A. H. N., Papeles de la Junta Central, Legajo 18.

¹⁹¹ J. J. Aparicio, *El rey de España en Bayona*, Madrid, Imprenta de Josef Doblado, 1808.

todavía. Desde primeros de junio, en cuyo tiempo se concluyó, hasta el día presente, han acontecido circunstancias que descubren una sombra más clara del perfecto desenlace. Así pues, en la segunda parte, podrá manifestarse también el fin completo de esta escena, que probablemente y según nuestras esperanzas, sea cómica y feliz. Por ahora, dice, sólo se ve la maraña urdida por el usurpador Napoleón, que escribe, finalmente será desvanecida por el Juez de los malvados, que salva la inocencia de los Príncipes...” (p. 32)

Los protagonistas de esta larga obra son Fernando VII, sus padres, Godoy, Pedro Cevallos, Napoleón, Samuel (capitán judío y confidente del Emperador, y que es el único personaje literario), una comparsa de soldados franceses, música y guardianes imperiales. La escena se sitúa en un palacio de Bayona y desarrolla una serie de tópicos que podremos ver en muchas de estas obras de circunstancias, como la cólera de Napoleón porque no puede rendir la voluntad real o la actitud digna de Fernando VII. El autor se extiende en las acotaciones concediendo mucha importancia también a pequeños objetos muy significativos como ya hemos visto en las obras alegóricas:

“El teatro representa un magnífico salón, soberbiamente adornado: dos mesas en el fondo separadas entre sí cubiertas con ricos tapetes: sobre una, una bandeja con una corona de oro y sobre otra, otra bandeja con grillos de oro. Adorno de preciosas sillas. A la izquierda, una puerta por donde entra y sale Napoleón al teatro. Éste aparece sentado junto a una mesa donde está la corona, y en la que habrá una preciosa escribanía, leyendo un pliego. Guardias al extremo del foro. Música grave y sosegada que cesa a los primeros acentos de Napoleón. Éste aparece vestido elegantemente y ceñido de su banda imperial. Samuel en pie junto a la puerta”. (p. 5)

Se muestra Napoleón enojado por la entereza de Fernando y señala que es un gran impedimento para sus deseos de ser señor de la Europa entera. En su conversación con el español le ofrece ser rey de Etruria y casarlo con una de sus sobrinas, pero el borbón se niega a ser más rey que de España y velar por sus ciudadanos que tanto lo aman. Le expone

a Napoleón que los españoles ya habían presagiado que esto sucedería aunque él no los hizo caso por creer en sus pérfidas palabras. El Emperador le manda escoger entre una corona o unos grillos y no duda en escoger los segundos. Hallamos así un mensaje claramente monárquico-patriótico donde Fernando tiene el papel protagonista como rey orgulloso que rechaza, al igual que su hermano, las ofertas hipócritas de Napoleón. Dice el fraile unas frases certeras en las que retrata, no sabemos si en conciencia, a los liberales, por boca de Bonaparte:

*“Los Españoles que piensan,
los verdaderos patriotas,
los que conocen la inepta
proporción de los Borbones
para hacer segura y cierta
la felicidad de España:
los que ven su decadencia
desde que gobiernan ellos,
os aborrecen de veras”*. (p. 6)

Napoleón le habla con fiereza e insultos, y es muy interesante el hecho de que pretende hacerle ver, siguiendo el ideario ilustrado, que el trono no se adquiere por naturaleza sino por el talento y la ambición noble: *“Naturaleza no / no da Reinos, Cetros, ni grandezas / los da el mérito y valor”* (p. 7), y afirma que a Fernando le ha negado el destino las aptitudes necesarias para reinar ya que no tiene un entendimiento superior:

*“¡Época bella
la de una Nación, que gime
la ruina y la indolencia,
para un joven sin principios,
de limitadas ideas,
y lleno de necedades!”* (p. 27)

A pesar de ser una pieza en un solo acto existen varias mutaciones de escena. Aparece ahora un gabinete adornado sin tanta elegancia y con guardia francesa a las extremidades del foro, donde Carlos IV, María Luisa y Godoy, que afecta el mayor abatimiento, conversan sobre la suerte que están pasando, con veladas culpas a Fernando en boca de Godoy y quejas de Carlos IV por si le prohibieran cazar. El príncipe de la Paz le dice que debe pedir a la magnificencia de Napoleón dos cosas: que no los separe nunca y que los trate con respeto y con grandeza, dándoles palacio, guardia y un bosque para cazar. Carlos queda dormido y Godoy y la reina no reparan en continuar sus requiebros amorosos. En una nueva mutación del escenario se presenta una elegante sala, con guardia imperial doble y un Consejo de embajadores. Napoleón sale con su púrpura y se sienta en el trono, donde Samuel le ciñe la corona. Carlos IV y Luisa manifiestan la traición de su hijo, el primero es tan negado que ni siquiera lo relata y Samuel lee por él la carta que con anterioridad había remitido a Napoleón contándole los hechos. Llamen la atención las crueles palabras de la reina contra su hijo, al que califica de inhábil para reinar y de verdadero monstruo. Fernando alega su inocencia y le muestra su sumisión y respeto declarándose víctima de una traición contra él. Se muestra a María Luisa como fuera de control diciendo tales vilezas contra su hijo y negándole hasta el ser hijo suyo, que Napoleón mismo la hace callar y le concede la palabra al príncipe de la Paz, el cual, después de relatar los hechos del Motín y cómo fue tratado, declara que la abdicación de los reyes fue violenta y que sólo la hicieron por salvar sus vidas. El siguiente en hablar es el ministro Cevallos que relata el engaño de Godoy, al que califica de criminal, e indica con mucha razón que Napoleón no es quien para dar leyes a un país que es independiente ni para ser el árbitro en las disputas de una nación en la que él no es el rey.

El Emperador muestra que España ya es decadente, un gran esqueleto y más lo será aún si reina Fernando, que nada tiene en la cabeza más que su ambición, y vuelve a su idea de que la península necesita un gran genio que la proteja, reanime, levante y sostenga. Cevallos, después de verse insultado por el corso, que le llama "*insecto hablador*", le pronostica su ruina. Frente a Napoleón, que defiende que España necesita un código que las proteja y organice, el ministro recuerda los antiguos fueros rechazando todo lo extraño a la historia de la nación: "*También su Código España / tiene: también respeta / sabias leyes nacionales, /análogas a su esencia, / a su carácter, costumbres, / Santa Religión e ideas.*"

Esta pieza refleja claramente la actitud de los españoles frente a la Constitución de Bayona, rechazada por extranjera pese a las importantes novedades sociales y políticas. Fernando firma con protesta la renuncia y se reserva el título de príncipe de Asturias. Godoy es quien hace entrega del reino a Napoleón, ante los ojos conformes de Luisa y Carlos IV que sólo piensan en sí mismos y en vivir tranquilos en Francia. El corso muestra sus planes de que sea Murat el regente hasta que llega su hermano José. Ante semejantes palabras y verse privados de padres y de trono, Carlos y Fernando se abrazan y lloran, y cae el telón.

La obra, para ser de un único acto, se hace muy larga y pesada de leer. Aunque es interesante por muchos aspectos que ya hemos subrayado, habría sido muy difícil y aburrida para su representación en los coliseos debido, sobre todo, a los largos parlamentos.

El mismo autor, debido al éxito que estaba cosechando, escribió otra escena en un acto: *Fernando VII preso o segunda parte del rey de España en Bayona*¹⁹², cuya trama se reducía a unos paseos por Valencia que dan Fernando, Carlos y su tío Antonio, en compañía de Leticia, la madre de Napoleón, y de Talleyrand, criticando al Emperador, hasta que un mendigo, posiblemente el duque del Infantado en uno de sus disfraces, les entrega una carta en la que les anima pues España se ha levantado insurrecta contra Francia. El editor de la obra había encontrado un filón, y así escribe una introducción, importantísima además por sus declaraciones de la función del drama patriótico:

“La historia de Fernando VII, el más desgraciado pero el más amado de todos los reyes, aún no ha ofrecido su término. Éste es solamente el que puede clasificarla e imprimirla el carácter de trágica o cómica. Si la historia de grandes sucesos puede ser alguna vez materia digna de personalizarse sobre el teatro, creo que nunca mejor que en el día, en el que es justo sensibilizar todas las imágenes que inspiren entusiasmo patriótico. Así es, que he propuesto al autor el plan de dividir esta historia en tres actos, de los cuales, éste es el segundo, reservando el tercero para cuando la nación española logre el fastoso y plausible día del regreso de su amado Fernando. La primera escena, no menos que ésta, fue verdaderamente trágica, y aun no podemos saber cómo será algún día la tercera. ¿Será posible que

¹⁹² J. A. Aparicio, *Fernando VII preso o segunda parte del rey de España en Bayona*, Murcia, Juan Vicente Teruel, s.a.

el cielo frustré nuestras esperanzas? No lo podemos creer. Confiemos cada día más, que luego que se forme la tercera parte, todo el conjunto vendrá a formar una tercera tragicomedia. Bien hubiera podido reducirse a dos actos el total de la historia, pero sería necesario azinar sucesos en la segunda, y aun así, acaso sería forzoso omitir algunos para conservar las unidades del drama y las reglas invariables del arte. Por otra parte, en las circunstancias del día parece conveniente representar a nuestro caro rey, aunque magnánimo y fuerte, en medio de los horrores de la esclavitud, en que le hace gemir el tirano de la Francia, para inflamar más y más los corazones ya entusiasmados de sus vasallos, e inclinarlos con mayor vehemencia a volar rápidamente al campo de Marte, hasta librar del cautiverio la augusta persona del joven monarca. Este es mi fin en dar al público esta segunda escena, que desearé tenga tan buena acogida como la primera”. (pp. 3-4)

Leticia se muestra afligida por la prisión de Fernando VII y especialmente por la de Carlos, por ser un niño inocente e indefenso. Habla al príncipe como si fuera su hijo y le muestra su cariño y pesar. Describe a Napoleón como sensible y dulce, pero corrompido por su grande ambición:

*“¡Quam desventura la suerte!
¿De qué me sirve este brillo
que me rodea, y me deslumbra
si yo existo de continuo
abismada en la amargura?”* (p. 8)

El mendigo que aparece por los jardines del castillo de Valencey les hace saber mediante claras satíricas alusiones que viene de España:

*“Pero a mi tierra ha venido
poco ha un chupa-cubas
tan aforador, tan fino,*

*que ha puesto el género caro
[...]
Mis paisanos ya mohínos
trabajan porque se ahogue
en las cubas el mosquito”. (p. 9)*

Carlos muestra valerosos sentimientos al querer acercarse al mendigo por si trae algún pliego, y no teme a la muerte: “*El Rey es de sus vasallos / pero yo soy todo mío*”, además muestra su desconfianza ante Leticia. Fernando, en esta pieza, no se muestra depresivo ni quejoso como ocurría en los unipersonales. En la obra de Aparicio aparece enérgico, de hecho contesta y se enfrenta con fuerza a Samuel por el trato inmerecido que éste les da. El autor presenta a un Fernando que expresa sentimientos hacia su pueblo que luego demostró que no tenía:

*“No temo a la misma muerte,
no, no príncipe: repito,
que si se salva mi pueblo
importan poco mis grillos”. (p. 18)*

El mendigo, una vez que ha conseguido entregar su pliego a Carlos se regodea ante Samuel de haber aprendido en la misma escuela de traición que los franceses:

*“Entramos como corderos
mansos, afables, benignos,
nos ponemos, si queremos,
ciegos, mancos o tullidos
y al mejor tiempo tiramos
las muletas...
ya se ve, con este arbitrio
nos dexan entrar do quiera
y a el más pequeño descuido*

*al sursum corda engañamos
y nos quedamos tan listos*". (p. 21)

Finaliza la obra con una breve oración dirigida al Dios de las batallas que protege siempre a España.

De 1810 es la composición dramática *El rústico patriota*¹⁹³, publicada en La Habana y dedicada al Excelentísimo Señor Presidente Gobernador y Capitán General de la ciudad de La Habana e Isla de Cuba. El elenco de personajes estaba formado por personajes humanos y alegóricos, ya que entre ellos aparecían un Genio tutelar, el rústico, un Monstruo vestido a la francesa, el rey de Inglaterra y los Emperadores de Austria, Rusia y Turquía. Comenzaba la escena con una música con canto a imitación, según apuntaba el autor, del "Ya despertó":

*"Alégrate ya gran Fernando
aunque te halles en prisión
puesto que del Cielo gloriosa
consigues ya la protección:
Pues la corona que te toca
de la católica nación
el mismo Dios te la sostiene
contra el infiel Napoleón*". (p. 1)

El pastor rústico viene de Madrid y va camino de Covadonga cuando se encuentra con el Genio, al que le habla de Pepe Botellas y de Napoleón como el nuevo Quixote. Una vez que se le ha pasado el temor le canta una canción al uso de su tierra pidiendo protección a la Virgen. Pero cuando se retira el Genio aparece el Monstruo francés, con máscara, ropón y gorra como de llamas y, enfurecido, trata de convencer al pastor de que se aliste en el ejército de Napoleón,

¹⁹³ F. L. D. V., Composición dramática *El rústico patriota*, Habana, Imprenta de J. Esteban Boloña, 1810.

*“pues es tal su protección
que hace Obispos cuando quiere
de qualquiera amolador,
sólo con que a él le sigan
y acudan a su opinión”.* (p. 7)

El pastor le hace frente y acusa a los franceses y a su Emperador de grandes pecadores y perseguidores de la religión. Al santiguarse, el Monstruo sale huyendo. El pastor, que sigue su camino cantando a San José, se encuentra con los reyes de Inglaterra y Prusia, y con los Emperadores, a los cuales da vivas y explica que dará una peseta al sacristán de su pueblo para que escriba todos estos sucesos a la Gobernación de Sevilla, ya que estos reyes, en tan plausible ocasión, *“se portaron como hombres / de bien, y también de honor.”* (p. 16) Por último se dirige a un retrato de Fernando VII mostrándole que esta función ha sido hecha en su obsequio y honor, ya *“que en la Habana te tributan / con justísima razón.”* Acaba la pieza con la siguiente nota: *“El autor de este drama alaba la conducta de los personajes contenidos en él, en suposición de las noticias de su reunión con la España, pero no es su ánimo aplaudirles si se hallan de distinto parecer, en cuyo caso se permitirá la ficción por el buen deseo”* (p. 19).

Este drama contó con una segunda parte de igual título¹⁹⁴, en la que el rústico, que ahora sabemos que se llama Pelayo y es asturiano, se apunta a luchar por la patria. No faltan las notas costumbristas asociadas a esta tierra de héroes:

*“donde está la buena col,
la buena berza, los pabos,
buenas fabas con tocino
y de carne buen mercado”.* (p. 2)

Le cuenta a su amigo Bartolo lo que le ha pasado por el camino y su encuentro con los “empedrados”, pero éste lo desmiente al informarle de que Alemania ha hecho las

¹⁹⁴ F. L. D. V., Composición dramática *El rústico patriota*, parte segunda, Habana, Imprenta de J. Esteban Boloña, 1810.

paces con Francia y que también a su partido se ha llevado a Rusia y Prusia. Por eso, ambos deciden partir a la guerra como soldados por la causa de su nación. Después de pedir la licencia a sus padres, emocionados aunque entristecidos, se encuentran con un afrancesado, al que le dice Bartolo:

*“pues si muero por la Patria
moriré de honor colmado
y no esos traydorones
que son escoria de establo”*. (p. 12)

En el camino van cantando a la Virgen de Covadonga, hasta que se encuentran con el edecán primero de Ballesteros que los acoge por ser sencillos e ilustrados por las ideas que han mostrado y los lleva a presentárselos a su jefe. Con la información que los rústicos le dan capturan al afrancesado al que al final perdona el capitán y lo envía a la Junta para que sea allí juzgado. Acaba la obra con las palabras del pastor:

*“Mas ahora terminemos
este drama así trazado
a todos los españoles
dejándolos encargado,
que huyan de los traydores
y con amor acendrado
declaren su Patriotismo
por la Fe y por Fernando”*. (p. 28)

Otra pieza en un acto, de cariz muy diferente a las que hemos vista hasta ahora es *El desenfado patriótico* (*Así son, quel más, qual menos / todos los hispano-galos. / Sirvan una vez los malos / de diversión a los buenos*)¹⁹⁵, diálogo escrito en versos endecasílabos por el

¹⁹⁵ J. B. Arriaza, *El desenfado patriótico*, Cádiz, Real Imprenta, por Don Ventura Cano, 1810. Este diálogo lo reproduce entero Pedro Riaño de la Iglesia, *La imprenta en la isla gaditana durante la Guerra de la Independencia: libros, folletos y hojas volantes (1808-1814), ensayo bio-bibliográfico documentado*, ed. de José Manuel Fernández Tirado y Alberto Gil Novales, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, I, pp. 385-390.

satírico poeta Juan Bautista Arriaza entre un emisario del rey Pepe, director de un hospital venéreo en Sevilla, que vino a pedir la entrega de la escuadra española a los franceses en la bahía de Cádiz¹⁹⁶, y un buen patriota con quien se encontró en el camino de Chiclana. El primero se expresa en un lenguaje farragoso y enaltecido y muestra su enfurecimiento por no haber podido entrar una escuadra francesa en Cádiz y no haber convencido a los gaditanos de que rindiesen juramento a José I en la playa. El patriota le llama Padre Jaraves¹⁹⁷ y le insta a que le relate lo sucedido, todo en un tono festivo, para burlarse de él y hacer una fuerte crítica a los afrancesados:

*“Que la razón de ayer hoy es demencia,
no disteis mala vuelta a la sotana!
Quien os oyó en sermón de ayer mañana
por Fernando inflamar el patriotismo,
hoy es por Pepe y peroráis lo mismo.
Ayer para escribir lo que se piensa
clamó esa voz por libertad de prensa;
Y hoy queréis que se quite hasta el tintero
al que no escriba por José primero”.* (p. 7)

Enciso Castrillón escribió sobre esta obra que era imposible pintar con más oportunidad ni más gracia el carácter de aquellos egoístas que buscaban su propio interés uniéndose de forma indistinta a los partidos más opuestos. Añadía que, aunque el estilo con que Arriaza escribía era jocoso, el lenguaje del patriota era digno de la majestad del asunto.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Se trata del personaje histórico José Isidoro Morales, canónigo de Sevilla, alias Jarabes, que fue enviado para “seducir” a los gaditanos.

¹⁹⁷ El propio autor explica lo que es “Jarabes”: “Por lo regular eligen los franceses para emisarios aquellos partidarios suyos que en sus modales tienen mucho de los que solemos llamar por acá mónica; a fin de que ese ayre halagüeño y palabras blancas introduzcan la debilidad del ánimo y le dispongan a recibir el terror que necesitan. De aquí viene la denominación de jarabes”. (J. B. Arriaza, *El desenfado patriótico*, Cádiz, Imprenta Real, 1810, p. 15).

¹⁹⁸ F. Enciso Castrillón, *Noticia exacta de lo ocurrido en la plaza de Cadiz e Isla de León desde que el exercito enemigo ocupó la ciudad de Sevilla*, Cádiz, Imprenta de Don Manuel Bosch, s.a. [entre 1808 y 1814], II, pp. XLIV-XLVII. Adolfo de Castro relata una curiosa anécdota que tuvieron Arriaza y Quintana con motivo de esta invectiva poética. Véase su obra *Cádiz en la Guerra de la Independencia*, p. 18.

El 14 de octubre de 1812 se celebró el cumpleaños de Fernando VII en el coliseo del Príncipe con la reposición de *La Alianza española con la nación inglesa* con motivo de la estancia de las tropas inglesas en la capital, las cuales representaron el mismo día dos piezas breves en el coliseo: *La venganza* y *El alcalde de Garrtt*, ambas en inglés según informa Cotarelo, de las cuales no hemos encontrado ningún ejemplar.

Sin fecha de edición tenemos la pieza breve titulada *Salida del mariscal y conquista de Sevilla*¹⁹⁹, subtitulada como “Entretenimiento”, en la que, por boca de los propios franceses, que quedan retratados como ladrones y mentirosos, se realiza una importante crítica contra el afrancesamiento. En una larga advertencia previa señala el anónimo autor que le ha parecido conveniente poner en boca del conde de Montarco la apología de la causa de España por dos razones; “*primera: porque al talento extraordinario de ese hombre no se le puede ocultar ni un momento la razón y justicia con que España resiste a los enemigos; segunda, para hacer más patente nuestra misma justicia viéndola contestada por uno de nuestros más crueles enemigos, a quien el remordimiento de la propia conciencia no puede menos de hacer declarar a la faz del mundo su error*”.²⁰⁰

Presenta la escena en un salón de palacio, donde parece el mariscal Soult sentado delante de una mesa con la mano en la mejilla, junto a sus edecanes también cabizbajos y tristes. Soult, abatido y enfadado, les anuncia que van a salir de Andalucía pues no tienen efectivos con los que enfrentarse al ejército español, al tiempo que más soldados y su criado Trujimán, en otro salón, reniegan porque los ha mentido hasta ahora:

*“Todo esto son patrañas
con que nos ha entretenido,
mientras robaba a sus anchas
este Mariscal maldito”*. (f. 1r)

El conde de Gazán le ataca abiertamente y le achaca todas las culpas de lo que ahora sucede, le acusa de tener oprimida a la ciudad y de su criminal molicie. Aparece también en

¹⁹⁹ *Salida del mariscal y conquista de Sevilla*, Entretenimiento. Lo escribía en defensa de la justa causa de su Nación un español amante de su patria, Sevilla, por las herederas de Josef Padrino, s.a.

²⁰⁰ No opinaba lo mismo el anónimo autor del *Testamento del Conde de Montarco, a quien dio muerte, por robarle, un Tambor del ejército francés en las inmundaciones de Granada*, Sevilla, Imprenta de Don Manuel Muñoz, 1812.

escena Alberto Lista, editor de la *Gaceta*, y cinco mujeres afrancesadas que insultan a la propia España y a los españoles. Gazán no puede menos que recriminarlas:

*“Gran premio habéis obtenido
de vuestra infame adhesión.
Soy francés; pero me indigno
de tanto vil español
como hay a nuestro partido:
sois todos unos traidores,
y no seréis admitidos
en ninguna sociedad”*. (f. 5r)

El conde de Montarco se desahoga ahora de su error al afrancesarse:

*“Fue error de mi entendimiento
creer que nuestra nación
ya no tenía remedio;
y que a la imperiosa ley
del destino someternos
era cordura”*. (f. 7v)

No piensa Lista lo mismo:

*“Pues yo no he tenido nunca
razón de arrepentimiento;
ni me puedo persuadir
tampoco a que sea cierto
que el título de traidores
nos convenga”*. (f. 8r)

El conde trata de convencer a los demás de que el rey José no es válido pues la cesión fue bajo el poder de las bayonetas y no hubo renuncia voluntaria. Mientras tanto, en el arenal de Sevilla se oyen tiros de fusil y salen algunos soldados franceses en huida, perseguidos por un soldado español con sable en la mano. Se retiran todos huyendo demostrando que todo su valor eran mentiras de las gacetas. Traen a Trujimán, el afrancesado gracioso, lleno de paja, ya que se había ocultado muerto de miedo:

*“Señor, yo no puedo
decir quien soy. Antes fui
un hombre de provecho,
mas ahora no soy nada.
Soy un emblema del miedo,
Soy una máquina viva,
Soy un vestido esqueleto,
Soy un difunto ambulante,
Soy una sombra sin cuerpo,
Soy un collon semejante
A todos mis compañeros”.* (f. 13r)

-Conversaciones y diálogos

Entre los papeles de la inmensa *Colección Documental del Fraile*²⁰¹ hemos podido consultar varios diálogos publicados en Méjico y protagonizados por personajes de este país, como la *Conversación que tubieron un Demandante y una Frutera*²⁰², en el que ambos conversan sobre las victorias de los españoles que, en inferioridad de condiciones,

²⁰¹ Colección reunida por Fray Joaquín de Sevilla. Su verdadero título es: *España triunfante de Napoleón, la Francia y todos sus enemigos* y se halla en el Servicio Histórico Militar en la sala dedicada a las guerras del siglo XIX. Está constituida principalmente por impresos y la mayoría de ellos corresponden a la Guerra de la Independencia. Contiene todo género de publicaciones de aquella agitada época y nos dan idea del estado político y social de la España de entonces. Su autor reunió los papeles que iban saliendo de las imprentas nacionales y encuadernándolos. La colección se hizo sin orden alguno, atendiendo al tamaño de los impresos por lo que cada volumen es heterogéneo. Hay en total 1.008 volúmenes. La investigadora Ana María Freire ha realizado la importante labor de confeccionar unos modernos índices para su consulta: *Índice bibliográfico de la Colección Documental del Fraile*, Madrid, Servicio Histórico Militar, 1983. Véase también su artículo “Una colección documental del siglo XIX”, *Castilla*, V (1983), pp. 41-45.

²⁰² *Conversación que tubieron un Demandante y una Frutera*, s.l., s.n., s.a.

vencen porque les ayuda la Virgen. También hacen referencia a la infinidad de papeles que salen al día y del beneficio que proporciona el leerlos. Entre ellos citamos también el *Desengaño a los indios haciéndoles ver lo mucho que deben a los españoles. Conversación que tuvieron en el campamento de esta Ciudad un Dragón con una tortillera y su marido Pasqual, y la presenció A. V.*²⁰³, en el que el militar les enseña lo que han de agradecer a España y a Fernando VII que les ha llevado paz y les ha quitado tributos.

El *Diálogo patriótico. Del Décimo al Decimotercio*²⁰⁴ reproduce una conversación entre Filopatro, Aceraio y Moros, en la que el primero de ellos, como bien representa su nombre, les explica qué es la Patria y quién es un buen patriota. Recuerda además a los defensores distinguidos de Fernando VII, muy dignos por el gracioso e importante servicio militar que están haciendo en Méjico y les hace ver que Napoleón ha atacado a la cabeza (que es España) y que, si ella cae, caerán todos sus miembros, por lo que les anima a no permitir que se muera el enfermo; para lo que es necesario no perdonar gasto alguno en médicos, boticas, asitentes y alimentos.

En el *Entremés entre Napoleón y Mina en los campos del honor de Navarra*²⁰⁵ nos encontramos con un diálogo publicado en Sevilla en 1813, en el que podemos leer cómo propone Napoleón que cese ya la lucha y se reine con armonía y paz, pero Mina no cede ante las mentiras del bribón, y afirma que en Navarra quieren guerra. El Emperador propone pactar, pero el navarro responde sin titubear que no habrá paz hasta que reine el Delfín y España dé fin a todos los partidarios de Bonaparte. Ambos se echan en cara su orgullo y soberbia, Napoleón por querer poner leyes en todos los países y Mina por no cejar en su lucha y patriotismo aunque lleve a la muerte a sus compatriotas. El guerrillero relata los hechos de los franceses en Navarra, los ultrajes que han cometido con los presos, las vírgenes y los santuarios, y confía en que ahora con Wellington se dé la definitiva batalla. Ante la afirmación de que el corso es quien ha ordenado a sus soldados que cometan esas atrocidades, Mina pide a los soldados que venguen tanta maldad y a su religión sagrada.

²⁰³ *Desengaño a los indios haciéndoles ver lo mucho que deben a los españoles. Conversación que tuvieron en el campamento de esta Ciudad un Dragón con una tortillera y su marido Pasqual, y la presenció A. V.*, s.l., s.n., s.a.

²⁰⁴ *Diálogo patriótico. Del Décimo al Decimotercio*, s.l., s.n., s.a.

²⁰⁵ *Entremés entre Napoleón y Mina en los campos del honor de Navarra*, Sevilla, s.n., 1813.

Muy peculiar por la condición de los protagonistas es la *Conversación entre Colamocha y Valiente, caballos empecinados*²⁰⁶, escrito a imitación del *Coloquio de los perros* de Cervantes. En la advertencia preliminar explica el autor que se trata de una carta que un joven empecinado envió desde Aragón a un amigo suyo residente en la corte. Dentro del papel jocoso el editor de la carta añade algún comentario serio con respecto a la guerra, como los de los que no tienen con qué abrigarse, o lo pobres que eran las caballerías de los empecinados. El soldado que ha escuchado la conversación entre los caballos interpreta esta charla, en la que ambos animales se han referido sus vidas, como un aviso para que procuren formar una caballería aguerrida, valiente y belicosa.

A. 2. Piezas largas

-Comedias

Los primeros días de libertad y euforia colectiva, a falta de obras nuevas adecuadas a los sucesos del día y que pudieran llamar la atención del espectador, se repusieron dos obras antiguas, *El alba y el sol de los Austrias o la Restauración de España*²⁰⁷ del dramaturgo barroco Luis Vélez de Guevara en el *Príncipe y Aragón restaurada por el valor de sus hijos*²⁰⁸, de Zavala y Zamora, en la Cruz, que fácilmente el público podía trasladar a lo que pasaba en el día en la península por simple analogía en las circunstancias²⁰⁹. La primera de ellas, comedia heroica del Siglo de Oro, que se mantuvo en cartelera del 14 al 17 de agosto, se había representado hacía poco, por lo que no tuvieron casi ni que ensayarla. El teatro se llenó y el público la aplaudió con entusiasmo por identificarse con los valerosos cristianos que luchaban contra los infieles. En el periódico *La Minerva* habían publicado su crítica el 10 de febrero de 1807, y el periodista, después de hablar de su estilo

²⁰⁶ D. B. Y. H. P., *Conversación entre Colamocha y Valiente, caballos empecinados. Imitación de los perros de Mahudes de Cervantes*, Madrid, Imprenta de Álvarez, s.a. El mismo autor había escrito también una famosa poesía: *Asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses*, poema serio en dos cantos, Madrid, Luciano Vallín, 1808.

²⁰⁷ Luis Vélez de Guevara, *El Alba y el Sol o Restauración de España*, B. Hca., Ms. 5-4.

²⁰⁸ G. de Zavala y Zamora, *Aragón restaurado por el valor de sus hijos*, Madrid, Librerías Cerro y Castillo, s.a. [1808].

²⁰⁹ Sitúa el investigador Larraz en este momento el surgimiento del mito de la Cruzada. Señala que la idea de que el patriotismo se inspira y no se enseña fue llevado a cabo en los teatros en este instante en que el mito de la invencibilidad de las armas napoleónicas había sido echado a tierra en Bailén. Con la organización de ceremonias religiosas para agradecer esta victoria a la Virgen demostraron los españoles, en opinión del estudioso, que su intención era la de convertir esta contienda en una Guerra Santa, la lucha del Bien contra el Mal, que se podía ver reflejada en estas primeras representaciones.

“mitad en castellano y mitad en asturiano, siempre en malo y estrafalario lenguaje”, comentaba que el suceso histórico había sido poco alterado en lo sustancial y se reducía a la coronación de Pelayo, infante goda, por rey de las Asturias, y al principio milagroso de la Restauración de España. Los cristianos se defendieron en el monte Ausera amparándose en Covadonga y vencieron haciendo prodigios de valor. Acaba la reseña diciendo que la comedia tiene poco o ningún mérito, *“como no sea el de representar las hazañas de nuestros antepasados, que siempre es bueno y muy bueno”*.²¹⁰

La jornada primera representaba en la comedia de Vélez de Guevara una selva corta con un árbol, banco de peñascos y ramos, y un hasta de madera apoyada en el árbol. Pelayo, que ha caminado sin parar de Cantabria a Asturias, cae dormido, y España, que viene en figura de una mujer vestida de luto con un velo negro en el rostro y conducida con una cadena por un moro, cautiva del africano y privada de libertad, despierta a Pelayo heroico para involucrarlo en la defensa de España. Más tarde, el gracioso Chamorro, pregona con su tambor el mensaje que le ha dado el infante:

*“A todos hace notorio
como en gloriosa defensa
de la Iglesia, y el glorioso
blasón de España levanta
en Asturias, contra el Moro,
la católica bandera”*. (f. 5r)

Cambia el escenario a un monte encumbrado con subida y cueva donde se refugia Alba, tocada a los asturiano, con arco y pasador, y en la que esconde muchas armas para el auxilio de los cristianos. Se juntan los dos héroes, el Sol y el Alba como dos columnas heroicas en defensa de su Patria. Salen todos los asturianos muy animados a la lucha después de haber proclamado a Pelayo como rey de Asturias y de haber invocado a la Virgen y a los santos en su ayuda. En la jornada tercera, a pesar de que los emisarios del rey moro les piden que se rindan para evitar muertes y que les entreguen las plazas de Asturias y Cantabria, Pelayo contesta como en estos momentos lo estaba haciendo la ciudad

²¹⁰ *La Minerva*, 10 de febrero de 1807, p. 94.

sitiada de Zaragoza y más tarde hicieron Gerona y Valencia: está dispuesto a morir o a ser el restaurador de España. Finalmente tiene lugar la batalla en escena donde los moros se rinden y a cambio piden la vida. Alba, despechada pues no tiene el amor de Pelayo, conduce a los asturianos a León para continuar la lucha contra el invasor.

La elección de la obra de Gaspar de Zavala y Zamora, *Aragón restaurada*, tuvo que ver mucho por la coincidencia en el título con los sucesos del sitio de Zaragoza, cuyo primer sitio había acabado con la retirada de los franceses el 9 de agosto después de dos meses de asedio, aunque la obra en realidad no los relata pues fue escrita y representada dos décadas con anterioridad a ellos, del 25 al 31 de diciembre de 1790. Podríamos decir que existe en estos momentos un reciclaje de obras ya fuese por el tema, el título o cualquier otra circunstancia, siempre que el texto diese lugar a celebrar unos hechos gloriosos y unas conductas ejemplares y a alentar los ánimos de los españoles²¹¹. Así, otras obras anteriores de Zavala, como *La destrucción de Sagunto* o *La toma de Milán* quedaron cargadas de significado patriótico por analogía al ser representadas durante la contienda, aunque ninguna de ellas fue puesta en escena en Madrid²¹². *Aragón restaurada*, que había sido criticada por los neoclásicos por no guardar las reglas del arte y que era calificada como una comedia heroica-lacrimógena, presentaba al héroe aragonés Garci-Ximénez dirigiendo la lucha contra los moros como si de una Cruzada se tratase, con la intervención final de Dios y la Virgen del Pilar.

Otra de las obras recicladas fue la que se repuso en el Príncipe del 25 al 28 de agosto junto a la loa nueva *Madrid consolada*, y que se titula *La toma de Granada o triunfo del Ave María*²¹³. La comedia comenzaba con una batalla entre soldados moros y cristianos, a pesar de que prima en ella el asunto amoroso. Fernando el Pulgar pone el blasón del Ave

²¹¹ También se reciclaban sermones que habían servido hace muchos años con el mismo propósito. Entre ellos, la *Declamación de San Julián, Arzobispo de Toledo, traducida del latín al castellano, contra la rebelión de Francia en la Galia Gótica, baxo el Reinado de Wamba, año de 673*, Reimpreso en Cádiz por Quintana, calle de San Francisco, 1808; la *Memoria sobre los antiguos alardes*, Sevilla, Imprenta de Hidalgo, 1809, en la que se publicaba como apéndice la admirable pragmática de los Reyes Católicos que obligaba a todo ciudadano, sin distinción de clases ni de estados, a estar prevenido de armas ofensivas y defensivas para acudir al socorro de la nación en cualquier momento en que fuere llamado a defenderla; o *Los romanos en la Grecia, obra muy singular por la pureza del estilo elegante en que está escrita, así como por la conexión tan íntima de los sucesos que en ella se refieren de aquellos antiguos opresores del género humano, comparados con los designios ambiciosos y falsa palabra de que se ha valido el Emperador Napoleón para con los príncipes de la Europa, y principalmente en la España*, Valencia, Imprenta de Salvador Faulí, 1809.

²¹² Véase la edición moderna de la comedia heroica de Zavala, *La destrucción de Sagunto*, por E. Rodríguez Cuadros, Sagunto, Antonio Navarro Llopis, 1996.

²¹³ Comedia famosa *El triunfo del Ave María*, de un ingenio de esta corte, s.l., s.n., s.a.

María en Granada, tomada por los árabes; y cuando al final de la tercera jornada el moro Tarfe sale a caballo con una lanza en la que lleva puesto el pergamino del Ave María y profiere la siguiente amenaza:

*“Cristianos, cuya loca fantasía
mas que el valor, os da la confianza
de rendir a Granada con porfía
cuando logra el seguro de mi lanza;
¿qué frenesí os propone la osadía,
qué alienta mentirosa la esperanza,
si en mí sólo tenéis que vencer fieros,
demás de su poder, orbes enteros?”* (p. 31)

todos quieren salir al desafío en defensa y desagravio de la Virgen y de la Patria, aunque es finalmente el joven Gracilazo quien acude a la lucha y trae la cabeza del caudillo en la lanza, resaltando el valor de Cruzada que ha tenido su acción, pues es Dios quien ha vencido, exclama, por su débil brazo.

No se diferenció mucho de esta función la ofertada por el coliseo de la Cruz durante los mismos días: la loa análoga *El triunfo de la religión y el patriotismo*, acompañado de la comedia *El castellano adalid* y *La toma de Sepúlveda*²¹⁴. Tanto esta obra como la de *La toma de Granada* las tenían ensayadas los actores por haber sido representadas recientemente. *La Minerva* había publicado sus críticas, no muy positivas, en febrero del año anterior. De la representada en el Príncipe escribe que se reducía a pintarnos el famoso sitio y toma de Granada por los Reyes Católicos y las hazañas que allí se obraron, unas ciertas y otras muy verosímiles. Define también el carácter particular de los héroes: *“devotos, enamorados, prontos a reñir, valerosos, arrojados, impetuosos y poco obedientes en contener su ardor moral.”*²¹⁵ Según Larraz, el combate también se presentaba aquí como una Guerra Santa donde se daba el triunfo de la conquista a Dios y a la fe sagrada. En cuanto a *El castellano adalid*, escribe el periodista en su respectiva reseña del 24 de febrero

²¹⁴ Manuel Fermín de Laviano, *El castellano adalid y Toma de Sepúlveda por el conde Fernán González*, B. Hca., Ms. 97-1. Lleva censuras de Ignacio López de Ayala y José Antonio de Armona en 1785.

²¹⁵ *La Minerva*, 17 de febrero de 1807, pp. 107-108.

que no faltan en ella proezas de cristianos y moros, batallas, asaltos, desafíos y amores. A este último ingrediente lo considera imprescindible en toda comedia; sin embargo, veremos que en las nuevas comedias patrióticas que se escriben inspiradas en los hechos recientes el amor será un elemento que pasen por alto por considerarlo totalmente secundario para sus inmediatos fines²¹⁶. En esta comedia de Fermín Laviano se presenta como protagonista al conde Fernán González que, con su gran confianza en Dios y en la Virgen, luchaba contra los moros infieles:

*“El Conde Fernán González
que en batallas repetidas
mas por ardid que por brío
a las esquadras moriscas
ha vencido le tenemos
nosotros tan a la vista,
que el eco de sus clarines
su llegada nos avisa.
En pocos meses ha hecho
tal multitud de conquistas
que parece que Alá santo
sus victorias patrocina,
y si así sigue, Almanzor
no está seguro en su silla”.* (f. 2r)

El conde castellano ha sitiado a los árabes en la plaza de Sepúlveda. A sus fieles soldados los califica de “leones” ya que saben desafiar a la crudeza del tiempo y a las empresas más dignas. Después de su primera victoria les anima a que sigan luchando,

²¹⁶ Decía el preceptista aragonés que de todas las pasiones, la más querida de los poetas y la más frecuente en sus obras, era el amor (I. de Luzán, *Poética*, p. 265); y años después se quejaba el periodista Francisco Mariano Nipho de que este tema era el fundamento y la única pasión que reinaba en el teatro (*Diario Estrangero*, 14 de junio de 1763, p. 127). En el teatro que estudiamos se ha desterrado el argumento amoroso, pues en estos momentos no les interesa a los autores ni al gobierno, ni prácticamente al pueblo, que sólo piensan en defenderse de la canalla francesa.

siempre con el corazón en Dios, a quien se debe toda justicia, y el valor en los filos de las espadas, y les hace jurar:

*“El día nos ha llegado
en que se mire asolada
esa población que abriga
tan duras feroces almas;
y antes que para su asalto
mande arrimar las escalas
havéis de hacer juramento
sobre la cruz de esta daga
de conseguir su conquista
o morir en la demanda”*. (f. 12r)

Gaspar de Zavala no se contentó con que reutilizasen obras suyas, y por su rápida composición de unas cuantas obras con fines inmediatos se le comenzó a conocer como el creador de un nuevo “drama heroico nacional”, en el que buscaba más lo efectista que las ideas o razonamientos. *Los patriotas de Aragón*²¹⁷ fue la primera de estas obras, se estrenó el 27 de septiembre en el Príncipe y tenía como tema la defensa de Zaragoza contra el asedio francés, a manos del general José de Palafox. Es una ampulosa obra de exaltación patriótica y es la que consiguió permanecer más tiempo seguido en cartelera y contó con mayor número de reposiciones a lo largo de la contienda. Estuvo en cartel desde el 27 de septiembre hasta el 26 de octubre²¹⁸, los últimos doce días acompañado por otra pieza breve suya, *La sombra de Pelayo o el día más feliz de España*. José Ribelles pintó las decoraciones: un campo de batalla, batería, carro y banderas, por lo que cobró 680 reales.

²¹⁷ G. de Zavala y Zamora, *Los patriotas de Aragón*, comedia nueva en tres actos, Madrid, Imprenta de Ramón Ruiz, 1808. Podemos observar una diferencia muy grande en la pintura de estas mujeres feroces y aguerridas forjadas por las circunstancias de la guerra, y las que aparecían en las obras de Moratín, fiel reflejo de la sociedad de la época, seres pasivos y sin criterio que habían recibido una pésima educación.

²¹⁸ Esta comedia de Zavala no sólo consiguió estar a la altura en cuanto a número de representaciones de *El sí de las niñas*, de Moratín (ambas estuvieron un mes en cartelera), sino que consiguió que todas las entradas disponibles en el coliseo fueran vendidas casi todos los días que estuvo en escena, obteniendo así pingües beneficios y el claro convencimiento de que estas obras fueron aplaudidas por todas las clases sociales representadas en el coliseo.

Zavala, por su composición, recibió la suma de 1.500 reales más 300 por la música de sus coros.²¹⁹

Los patriotas de Aragón es una comedia o drama cómico, como aparece subtítulo en los manuscritos conservados, escrita en prosa y dividida en tres actos. El 25 de septiembre de 1808 el censor Manuel José Quintana dio su aprobación para que se representase en los teatros, junto a la de la superioridad, el vicario interino Don Salvador. En la primera acotación señala Zavala que el teatro deberá representar una plaza que imite el mercado de Zaragoza y que sea lo más dilatada posible, todo lo que pueda dar de sí el foro, para que se distribuyan por ella varios corrillos del pueblo. El argumento comienza con el proyecto de boda entre María y Joaquín, pero la mujer manifiesta los sentimientos hostiles y belicosos del pueblo hacia los franceses, causados por el secuestro de la familia real y la invasión militar, por lo que deja en segundo lugar a su novio hasta la conclusión de las hostilidades y lo anima, para merecer su amor, a comportarse con valor y presentarse a la Patria teñido de sangre enemiga. La muchacha, trasunto, a nuestro parecer, de Agustina de Aragón, muestra desde el principio su carácter belicoso:

“Pues qué? Quería usted que estuviera hilando si tocaban a degollar franceses? Pues tengo yo bonito genio para eso. Mal hayan estas faldas [...] Mira, luego que hayamos acabado con esos malos franceses que tenemos a la vista, y vuelvas tú a mis ojos cargado de trofeos suyos, aunque sea con un brazo o con una pierna menos, te cumpliré mi palabra, nos casaremos y te artarás de enamorarme; pero hasta tanto, Joaquín, no hablemos de eso, porque para mí es antes la Patria que cien novios”. (p. 2)

Entre tanto, se descubre a un confidente con cartas del enemigo en las que se le proponía el asesinato de las autoridades de la ciudad y que además trataba de atraer a su partido a los principales del pueblo. Éste, con su griterío, reclama al traidor para castigarlo, pero Don Lope, padre de María, recomienda dejar la iniciativa de la justicia a las autoridades y poner coto al pueblo en ese terreno; y en esto mismo insiste en una arenga el

²¹⁹ Se conserva el *Aumento a la canción patriótica que se cantó en la Comedia titulada Los Patriotas de Aragón*, en *Colección de canciones patrióticas hechas en demostración de la lealtad española*, Cádiz, Nicolás Gómez de Requena, s.a. [1808], pp. 51-52.

governador, que insulta a Godoy y recuerda el glorioso ejemplo de Numancia y el carácter de Cruzada religiosa que tiene la guerra contra Francia. Les anima para que despierten a la España dormida (un tópico en toda la dramaturgia patriótica) con ejemplos de valor, heroísmo y amor al rey. También se anima a los españoles a contribuir a la lucha con sus bienes, y las actividades de alistamiento, fortificación y recaudación ponen de manifiesto el alto espíritu de los ciudadanos. Todos ellos, como buenos patriotas, se ofrecen a morir antes que aceptar el yugo francés. En el mismo acto se cambia de escenario y la acción se sitúa en el atrio del palacio del gobernador, por el que conocemos que todo el pueblo, sin distinción de clases, está disciplinado y trabajando de forma acelerada. En ese instante sale María dirigiendo a una tropa de mujeres armadas *“todas con escarapelas en el pañuelo, que llevarán suelto sobre la cabeza”*, y que portan una bandera en la que se puede leer *“Hasta morir por el Rey y por la Patria y por la Religión.”* El general asegura a estas aguerridas mujeres que les dará un digno lugar en su ejército y las bautiza como el Batallón de las Amazonas. No falta en la ya abigarrada escena un emisario francés que discursa sobre los buenos propósitos de los Bonaparte para introducir benéficas reformas en España y obtiene como respuesta la proclama del odio eterno a Francia y la inquebrantable adhesión a Fernando VII. El escenario cambia de nuevo en el primer acto y se nos presenta clavada en un palo la cabeza ensangrentada del traidor con el lema *“Así premia la Patria a los traidores”* y dejan claro al emisario que no se dejarán engañar de las halagüeñas promesas.

El segundo acto muestra de nuevo la plaza del pueblo en la que todos están atareados haciendo zapatos, cosiendo uniformes, fabricando cartuchos, guisando, etc. El gobernador, alabando su patriotismo, les exige el juramento de vencer o morir y para inflamarles más los ánimos saca del pecho un retrato de Fernando VII, y todos se arrodillan ante él pronunciando su enérgico compromiso. Encontramos también emotivas escenas, típicas de la comedia sentimental, muy practicada también por el dramaturgo, como la del anciano Pascual que, desvalido, entrega a sus tres hijos para el combate. En el acto tercero piden la protección a su Patrona, la Virgen del Pilar, escena que, como ya hemos visto en las piezas breves, no falta nunca en el teatro patriótico. El secretario relata la batalla, que no ha tenido lugar en escena, y anuncia la victoria de los aragoneses. Tras el heroico comportamiento de todos, el triunfo es ofrecido en el templo y la tropa aragonesa es coronada de guirnalda de laurel que han tejido las muchachas. Zavala introduce el desfile

de la victoria con un carro triunfal adornado con trofeos de los enemigos y tirado por los prisioneros, el estandarte de Nuestra Señora del Pilar, música, himnos y canciones patrióticas, salvas y volteos de campana.²²⁰

Por el éxito que tuvo, escribió Zavala una segunda parte dos meses después, *El bombeo de Zaragoza*²²¹, por la que cobró 1.900 reales el 24 de noviembre de 1808, y que se representó los nueve últimos días de este mes con una larga nómina de gente extraordinaria que se necesitó para su representación, entre ellos, comparsas de miñones catalanes, soldados, tambores, etc. En esta comedia, también en prosa y en cuatro actos, insiste en los tópicos de la primera, especialmente en la bizarría de María que ensarta en la punta de su espada la cabeza de un soldado enemigo. Don Lope reclama la necesaria prudencia ante sospechas de infidelidad y, en este caso, un supuesto traidor (el capitán al que se acusa de inutilizar la artillería, que podría recordar al público al triste marqués de Perales a quien se le acusó de llenar de arena los cartuchos y tuvo una muerte cruel en manos del populacho) sólo resulta culpable de haber engañado al enemigo para obtener una buena suma de dinero con la que ser útil a la causa nacional. Recarga las tintas contra los soldados franceses, acusados claramente, como en casi todas las piezas teatrales, de impíos y ladrones. El dramaturgo mejora la espectacularidad ya que las batallas suceden en escena, los edificios se desploman por el impacto de proyectiles y se prepara, para el final, un vistoso desfile triunfal de soldados, pueblo y autoridades que termina en el templo del Pilar. Se han previsto edificios trucados para arruinarse por el impacto de proyectiles y también incendios.

Opinan Caldera y Calderone que Zavala, con mucho entusiasmo y poca pericia, se limitó a representar los sucesos históricos sin atribuir a la pieza una verdadera estructura dramática, y que compiló una antología de valerosas hazañas y anécdotas patrióticas en torno al sitio de Zaragoza por las tropas napoleónicas: “*episodios aislados que sólo la historia, ya que no la acción dramática, juntan entre sí.*”²²² Muchas otras odas, cantos y

²²⁰ Señala Larraz que, con el hecho de ofrecer la victoria a la Virgen del Pilar, la causa de España se presentaba a los ojos de los espectadores como la causa de Dios en esta Guerra Santa. (E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole*, p. 300).

²²¹ G. de Zavala y Zamora, *Los patriotas de Aragón*. Segunda parte o *El bombeo de Zaragoza*, Madrid, Ruiz, 1808.

²²² E. Caldera y A. Calderone, “El teatro en el siglo XIX (1808-1844)”, p. 439.

comedias fueron escritos para conmemorar el sitio de Zaragoza²²³. Entre las últimas, aunque no fueron representadas en Madrid, recordamos *La noche de Zaragoza*, comedia en tres actos escrita en Córdoba por F. J. D. S. C. M. G., *La defensa de Zaragoza y destrucción de Lefebvre*, comedia en tres actos en Madrid por Florentín García, y *Zaragoza reconquistada por don Francisco Espoz y Mina* (Madrid, 1814), también en tres actos, escrita por Manuel de Larruga y publicada en Madrid en 1814.

La primera de ellas *La noche de Zaragoza*²²⁴, estaba pensada para ser representada en salones privados. Toda la acción, en la que no participan personajes históricos ocurre en la misma sala, competentemente adornada, de la casa de unos marqueses. La marquesa está preocupada por casar a su hija con un buen partido que podría ser su primo. Sin embargo, éste ha venido a su casa para que no le obliguen a coger las armas en la guerra contra Francia, y sólo anda preocupado en saraos y requebrando a la vecina. Gertrudis, la hija de la marquesa, ama a un teniente que está luchando por el país. Éste es en suma el argumento de esta comedia, interesante únicamente por las informaciones que nos aporta en lo referente a lo que podría ser una representación patriótica en una casa particular. Señala el autor en las acotaciones que en varias ocasiones ha de oírse ruido de descargas y cañonazos, “*que suenan de lexos; por lo qual dicho ruido debe ser figurado con escopetas, poco cargadas, o de otra manera semejante, o más propia en lo más hondo y retirado de la casa.*” (p. 21) Aclara también que la que tenga mejor voz de las tres actrices que salen a

²²³ Así lo hemos encontrado en un documento conservado en el A. H. N., *Índice de los papeles de la Junta Central y del Consejo de Regencia*, que recoge las composiciones en prosa y verso en loor de la heroica defensa de Zaragoza y hechos de la Guerra de la Independencia. Algunos de ellos son: *Suprema gloria de las Glorias de España, en defensa de Zaragoza contra el poder de la Francia*; *Discurso non ego cuncta cano / arma virumque cano*, por Don A. T., de Alicante; *Oración o discurso retórico en loor de la Imperial Ciudad de Zaragoza, esforzando a la guerra contra los Napoleones*, por Diego Martín Arce Cabeza de Vaca; *Zaragoza, modelo del valor a la España y admiración al Universo*, Alcalá la Real, por Don Francisco de Santa Díaz de Carmona; *En elogio de la ciudad de Zaragoza por su asombrosa defensa y los dos Sitios que ha sabido sostener con heroísmo contra los franceses*; *Exacto discurso sobre los hechos y heroicos acontecimientos del último sitio de Zaragoza*, escrito por Don E. A. Aragonés, testigo de vista y casi víctima de la fiebre que allí se padeció; *Los aspectos de nuestra España y España abatida, seducida y triunfante*, por José Gutiérrez García; *Zaragoza triunfante o Discurso sobre la heroica defensa de aquella ciudad contra las tropas del Emperador de los franceses*, por Josef Lozano; *Constantes effecti sunt, et pro legibus el Patria mori partati*, por Fray José María Meléndez de Valdés; *Elogio de la defensa de Zaragoza*, por Don Nicolás Pérez, redactor de la *Gaceta de Murcia*; *Elogio de la heroica defensa de Zaragoza*, por Fray Francisco Pérez. (A. H. N., Sección Estado, Legajo 19, exp. A y B).

²²⁴ F. J. D. S. C. M. G., *La noche de Zaragoza*, comedia nueva en tres actos: sin mutación de theatros; y en su todo fácil de ser representada en casas particulares, dedícala a la esclarecidísima ciudad de Zaragoza, y al valor, heroicidad y patriotismo de sus ciudadanos, Córdoba, Imprenta de don Luis de Ramos y Coria, s.a.

escena estará la más inmediata al altarcito de la Virgen, con un librito de Novena en la mano, y será la encargada de cantar pidiendo protección a la Madre del Pilar para que los libre de la infiel canalla. Lo más interesante llega cuando las criadas relatan la batalla que han visto desde la azotea y cómo el viento está trayendo el fuego y el humo hasta la casa, ante lo cual señala el dramaturgo: “*a este tiempo se queman porciones de pólvora hacia las entradas y boquetes del coliseo, de forma que se vaya introduciendo poco a poco dicho olor de pólvora*” (p. 25).

Más interesante es la comedia que Manuel de Larruga dedica al invicto guerrillero Francisco Espoz y Mina, *Zaragoza reconquistada por don Francisco Espoz y Mina*²²⁵, prometiéndole que en ella leerán las edades venideras con admiración sus hechos asombrosos. Los personajes que salen a escena son abundantes, todos ellos del colectivo del ejército: mariscales, coroneles, tenientes, comandantes, soldados, etc. Los generales franceses, ante las primeras derrotas de sus ejércitos auguran que España será su sepulcro. Clausel hace la relación de la batalla que tuvieron Soult y Wellington y se lamenta de la persecución que Mina hace de ellos sin descanso. El general París resuelve hacerle frente y Clausel le informa de que su única salida es la huida pero que antes quiere saquear Zaragoza, a lo que el primero, a pesar de ser francés, se opone e incluso se ofrece a ponerse a la cabeza del pueblo para defenderlo contra su rapiña. En el mismo acto cambia la escena a una selva corta donde salen Mina y las tropas navarras, con acompañamiento de música militar. El héroe arenga a sus soldados a la reconquista de Zaragoza, ruinas respetables envueltas en polvo:

*“Y al sonoro clarín, Palas y Marte
inventores del bélico estandarte,
inflame el corazón. El alma, todo,
todo respire guerra, horror, espanto,
desolación funesta, ¡ay! y quebranto”*. (p. 14)

²²⁵ Manuel de Larruga, *Zaragoza reconquistada por don Francisco Espoz y Mina*, comedia en tres actos que le dedica Don ____, Madrid, por Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S. M., 1814.

Las batallas se escenifican con descargas, lances de lucha y fuegos imitados, quedando al final la escena con una porción de franceses muertos y de prisioneros. Uno de los sargentos españoles se expresa de un modo poético en medio de la batalla, algo que no habíamos encontrado hasta ahora en este tipo de obras:

*“Qual de la aurora serena
destierra el sol la borrasca,
trocándola en primavera,
y en iris sus bellos rayos
disipa montes de nieblas.
Así los zaragozanos
a su libertad contemplan”*. (pp. 24-25)

El resto de la comedia se compone de arengas de todos los generales y de continuos ataques entre españoles y franceses, en los cuales siempre salen derrotados estos últimos. París no se envalentona y dice la verdad sobre sus soldados:

*“A la verdad son perversas
nuestras malas intenciones.
Los derechos de la guerra
no guardamos a ninguno;
matamos sin a qué venga,
robamos con mucho garbo
que estas son nuestras herencias”*. (p. 32)

Después del triunfo de los guerrilleros, éstos se ensañan contra los traidores a la Patria, más que contra los propios franceses:

*“Los que egoístas o cobardes
juraron otras banderas
que las de su rey Fernando.*

*Temblad, indignos, pues ellas
hablando con vuestro oprobio
repite la ley atenta:
Vivan los patriotas, vivan,
Mueran los traydoires, mueran”.* (p. 40)

La comedia, al igual que las de Zavala, recuerda en todo su desarrollo y su esplendoroso final a las comedias heroicas y militares tan en boga desde finales del XVIII. Finalizaba el último acto con un magnífico desfile en el que iban saliendo al teatro, por debajo del arco, el general Mina en un carro triunfal, y tirando de él algunos zaragozanos en traje de jardineros mezclados entre los voluntarios. Acompañaban por sus lados las damas de Zaragoza vestidas de ninfas, mientras esparcían flores y aromas a la escena, y cantaban coplas patrióticas²²⁶. A este desfile le seguían las evoluciones de las tropas, la rendición de armas de los franceses y las palabras del guerrillero a Dios para que admitiera su humillación.

El teatro de la Cruz ponía en escena en el mes de septiembre de 1808 gran variedad de piezas breves patrióticas, acompañadas de la comedia en tres actos del dramaturgo barroco Álvaro Cubillo de Aragón, *El conde de Saldaña y Hechos de Bernardo el Carpio*²²⁷, y de *La defensa de Valencia y escarmiento de traidores*, de Enciso Castrillón,

²²⁶ Escribe Eduardo Huertas que las coplas eran el recurso general de que el pueblo se servía para glosar y comentar los sucesos de la actualidad. (E. Huertas Vázquez, *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*, p. 133).

²²⁷ Álvaro Cubillo de Aragón, comedia famosa *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*, segunda parte, Valencia, Imprenta de Idelfonso Mompí, 1822. Bernardo el Carpio era un tema que también se podía adaptar fácilmente a las circunstancias y actualizar su contenido. *El Semanario Patriótico* de Quintana anunciaba en sus páginas del 1 de septiembre de 1808 que las letras que, hasta entonces habían estado marchitas y desmayadas, daban ahora señales vigorosas de vida a la voz de la Libertad y de la Patria. En el segundo número del periódico se reseñaba el poema heroico *El Bernardo*, que pinta el vuelo que dieron la fortuna y la ambición francesa en el más alto punto de su gloria y eterniza el esfuerzo de unos pocos españoles que lucharon por su independencia contra la agresión injusta de un príncipe arrogante: “*En ninguna ocasión debería publicarse mejor que ahora y nunca podía tener más dispuesta la voluntad del público para ser bien acogidos [...] los lectores, reconociéndole, compararán con gusto circunstancias con circunstancias y advertirán la analogía de aquellos tiempos con los presentes.*” Da el argumento y lo va comparando con los hechos que afectan a España: “*Una guerra cruel movida por la ambición hidrópica de estados y de imperios en quien no sabe hacer felices los países que están a su mando: una adopción hecha por el rey Alfonso a Carlo Magno; y repugnada por su Reyno del mismo modo que ahora las renuncias violentas de Bayona: las armas francesas vencedoras de Alemania y de Italia se estrellan contra un pueblo al que menosprecian: el mismo orgullo, la misma jactancia, la misma injusticia de parte de los unos; el mismo amor a la patria, la misma bizarría y el mismo heroísmo de parte de los otros. Igual reputación militar, igual codicia de reinar,*

que permaneció en cartel desde el 29 de octubre hasta el 13 de noviembre. En cuanto a la primera de ellas, comedia reutilizada para la ocasión, nos presentaba al rey Alfonso el Casto, que no tenía descendencia y había prometido su reino al monarca francés pero, arrepentido, nombró finalmente príncipe de Asturias a su sobrino Bermudo. El rey francés, ofendido, marchó contra él y mandó a sus hombres pasar los Pirineos. Bernardo, embajador de España que aboga por la paz, sólo encuentra la palabra guerra por respuesta, por lo que responde convencido que *“también del león / en Francia se oirá el bramido.”* (p. 8) En esta comedia antigua las mujeres, capitaneadas por las damas Doña Sol y Doña Leonor junto a las criadas, también forman un batallón que lucha contra el francés.

Félix Enciso Castrillón, autor de ocho obras patrióticas, en las que a partir del relato de hechos reales y rigurosamente contemporáneos junto a escenas de la vida cotidiana, exaltaba el patriotismo de los hispanos, escribía en 1808 *La Defensa de Valencia*²²⁸, comedia original en cuatro actos y en verso por la que cobró 1.500 reales. El primer acto transcurre en una calle donde hay una taberna con una mesa y dos bancos donde se está preparando la comida para los voluntarios, al tiempo que se gritan vivas a Fernando y se toca la jota valenciana con una guitarra española. Llega entonces un hombre, Don Antonio, que cuenta cómo ha escapado de Madrid porque los franceses querían fusilarlo y así dice:

*“Ya mis ojos
no miran sino vasallos
del Deseado monarca
por quien todos suspiramos.
Bendito sea mil veces
aquel gran Dios que ha frustrado
los proyectos del impío”.* (f. 10r)

Pero en el mismo acto, en la escena sexta en la que hay un cambio de decorado que nos introduce en la casa del conde donde están las niñas haciendo hilas y cosiendo saquitos de metralla, se descubre que Don Antonio es un traidor por su conversación con el también

igual gusto por la matanza y carnicería en los dos agresores de entonces y de ahora.” (*El Semanario Patriótico*, 8 de septiembre de 1808, pp. 35-36).

²²⁸ F. Enciso Castrillón, *La Defensa de Valencia*, B. Hca., Ms. 105-3, f. 10.

infiltrado Don Carlos. En su diálogo comentan que será difícil la conquista pues es mucho el patriotismo de los valencianos y que se había equivocado Napoleón al pensar que el pueblo correría dividido en bandos, y que no había contado tampoco con el entusiasmo y la justicia de las gentes. En el acto segundo Don Antonio comienza sus malvados planes tratando de hacer creer a la plebe que los de la Junta favorecen la huida de los prisioneros franceses y la entrada de Moncey en la ciudad, todo esto con las pretensiones de que el poder recaiga sobre él. El conde, que ha descubierto la traición al hacerle jurar su inocencia, propone que Antonio muera y se exponga su cadáver en la plaza, como efectivamente se lleva a cabo en el acto tercero.

En el último acto, que ocurre en una calle con vista interior de la muralla de Valencia, se comienzan a oír los tiros y el movimiento de la gente. En esta obra sí se escenifica la lucha armada, van cayendo soldados heridos de ambas partes, las mujeres conducen la artillería y, finalmente, el general anuncia la huida del francés y la marcha hacia el templo a dar las gracias y a ofrecer la victoria al retrato de Fernando VII. La escenificación acaba en un salón magnífico donde las mujeres adornan con flores el cuadro del rey y el general dirige una larga oración a Fernando y a la Virgen. La obra acaba con el canto de las mujeres. Enciso evocaba así la resistencia de todos los valencianos, sin distinción de sexo ni de edad y condenaba, al mismo tiempo, los peligrosos ardides del populacho. Permaneció quince días en cartel y para ella hicieron falta catorce comparsas de franceses, seis de milicianos, de pueblo y de voluntarios. Sus decoraciones fueron realizadas por Tadey y su precio fue elevado, tanto como habían pagado a Enciso por la comedia. Para su puesta en escena se necesitó un telón de muralla o ciudadela con puerta practicable, dos casas laterales con puertas y balcones practicables, una puerta de ciudad con dos torreones y murallas, dos trozos de almenas, dos ladrillos para la puerta, un bastidor de cadalso, una bandera de la virgen adornada por ambos lados y un cuadro grande con la virgen y el retrato del rey.

También es de Enciso Castrillón la obra que se representó desde finales de octubre hasta el 1 de diciembre, la comedia en tres actos *La gloriosa defensa de Gerona por el valor catalán*, que fue acompañada por un fin de fiesta compuesto de varias piezas de música e intermediado con el minué alemandado. Antonio María Tadey se encargó de pintar las decoraciones: una casa nueva con dos puertas y otras dos casas del mismo tamaño

repintadas de nuevo, además de dos trozos de muralla y la puerta de la ciudad. Cobró por su trabajo 640 reales y Enciso por la comedia 1.000. Escribe el actor Mariano Querol desde Cádiz que tras la puesta en escena de estas tres obras: *Los patriotas de Aragón*, *La defensa de Gerona* y *La defensa de Valencia*, que causaron tanto entusiasmo, fueron muchos los jóvenes que se alistaron para el servicio de las armas: “no quedó catalán, valenciano y aragonés que no volara al socorro de la provincia”.²²⁹

Todas estas obras eran en realidad piezas contrarrevolucionarias, pues en ellas llamaban al pueblo a una lucha implacable contra el francés pero siempre obedeciendo a las autoridades tradicionales. En *Los patriotas* o *La defensa de Valencia* se presentaba la tesis de que la población debía someterse y, de hecho, los gobernadores condenaban toda prueba de insubordinación. En ambas obras, en el fondo, se ridiculizaba al populacho y se mantenía la concepción teocrática de la sociedad. Ambos autores, Zavala y Enciso, denunciaban toda revolución política y social. El mismo fin tuvo la obra representada el 14 de octubre de 1808 en la Cruz, la comedia alegórica de Calderón refundida *Sueños hay que lecciones son o Efectos del desengaño*²³⁰, en la que el autor mostraba que la resignación debía ser la principal virtud del pueblo, por lo que esta pieza barroca adquiriría así un valor político, claramente conservador, mostrando la tesis de que “el mayor bien de los hombres es contentarse con el estado en que nacieron, procurando únicamente distinguirse en él.”²³¹ Además, esta obra se representó significativamente el día del cumpleaños del rey, 14 de octubre de 1808. Explica Enmanuel Larraz que, con esta misma finalidad, se pusieron en escena comedias traducidas de los franceses contrarrevolucionarios Collin de Harleville y Pixerecourt, con las que se quería conservar el orden social y la resignación del pueblo.²³²

La misma ideología conservadora encontramos en el teatro de la Cruz, del 7 al 10 de octubre de 1808, con la representación de *Valor, astucia y constancia para destruir la*

²²⁹ M. Querol, “Un actor emigrado de Madrid, con el mayor respeto al público”, en E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias*, p. 515.

²³⁰ En el A. M. M. hemos encontrado un recibo firmado por F. Enciso Castrillón por el que recibe, con fecha de 15 de octubre de 1808, 1.200 reales “por haber puesto en verso la comedia en 5 actos Sueños hay que son lecciones.” (A. M. M., Sección Secretaría, Legajo 1/345/2). Sin embargo, en todos los ejemplares impresos conservados de la misma se atribuye la refundición a Manuel Andrés Igual. Este dramaturgo colaboró con los franceses durante la Guerra de la Independencia con su traducción, por ejemplo, de *El sombrero que habla*. En 1811 fue nombrado director del *Diario de Barcelona*, y al año siguiente director del teatro de esta ciudad.

²³¹ Estas palabras se las decía el Mérito al pastor Darcilo, personaje de baja extracción que por causa de la fortuna llegó a lo más alto y después cayó, y en el que los espectadores podían ver un trasunto de Napoleón, al que se podían aplicar además otros augurios de la obra, como el de “*Quien todo lo quiere todo lo pierde*”.

²³² E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, pp. 414-416.

*Francia, o Las vísperas sicilianas*²³³. Esta obra, refundida para la ocasión de un original francés por Enciso Castrillón, se representaba con toda intención por la similitud del tema, pues trataba de la insurrección popular contra los galos que estalló en Palermo el 31 de marzo de 1282, martes de Pascua, y que era conocida como Vísperas Sicilianas, junto a su leyenda de las campanas convocando a los insurgentes a las armas. Carlos de Anjou, conde de Provenza y hermano de San Luis, rey de Francia, había recibido de Urbano IV la corona de las Dos Sicilias que había sido arrebatada a los Hohenstauffens. Como dueño indiscutible heredó los ambiciosos proyectos de sus predecesores, los normandos y los reyes Hohenstauffens, y trató de establecer la hegemonía en el Mediterráneo. El 31 de marzo estalló la sublevación, entre gritos de “muerte a los franceses” después de que se hubiera llevado a cabo una investigación vejatoria por orden del gobernador de Palermo que deseaba privar a la población del derecho de portar armas. En pocas semanas la revuelta se extendió por toda la isla y más de 8.000 franceses fueron asesinados. Los resultados de esta sublevación popular fueron considerables, como se demostró con el derrumbamiento de todos los proyectos de dominación oriental concebidos por Carlos de Anjou.

El protagonista Juan de Progita, cuyo traje era con desaliño natural de un loco, fingiéndose demente había estado por los pueblos comprobando el ambiente de miedo que reinaba entre los galos y el de ira entre los sicilianos; mostrándose cuerdo a unos de confianza, planearon una conjura para acabar y vengarse de toda la perfidia francesa:

*“Para esa empresa, sin duda,
todo honrado siciliano
dará con gusto su vida”*. (f. 8v)

También en Sicilia entraron los galos como amigos y protectores y, cuando se hicieron con el poder, olvidaron las promesas de progreso y felicidad para ponerles el más severo yugo. Al igual que los españoles, los sicilianos están dispuestos a “*morir primero / que sufrir a estos tiranos*.” El segundo acto trata casi todo de conversaciones de amores y

²³³ Casimiro Delavigne, *Las vísperas sicilianas*, comedia refundida por F. Enciso Castrillón en 3 actos, 1808, B. Hca., Ms. 90-8. Con posterioridad fue convertida en ópera: *Las Vísperas Sicilianas*, ópera en cinco actos de Eugenio Scribe, música del maestro Verdi, Madrid, Imprenta de Tomás Gorchs, 1869.

recelos ya que el virrey se dispone a visitar la casa de Isabel, prometida de Progita. Éste, mientras tanto, reúne a todos los conspirados para exponerles la conjuración, puesto que esa misma noche tienen que actuar:

*“Fue Sicilia desleal
con su Rey y Soberano,
viendo que era más tirano
quando era ella más leal.
Por librarse de aquel mal
a la Francia se entregó,
pero pronto conoció
que en vez de haber mejorado
de dueño había mudado
pero de tirano no.
[...]
Piensa el odioso francés
con orgullo el más perverso
que es justo que el universo
todo se ponga a sus pies.
Lícito juzga que es
quanto llega a imaginar
y para verificar
los planes de su ambición
la ruina de una nación
nada le llega a importar”*. (f. 16v)

Después les arenga:

*“Despertad, pues, Sicilianos
del letargo en que yacéis,
tiempo es ya de que intentéis*

de tal infamia libraros”. (f. 17v)

Cuando en la iglesia leen el versículo del Evangelio “*Que Dios derriba al altivo / y a los humildes ensalza*” suenan las voces de traición y comienza la matanza de los franceses y desleales, proclamándose a continuación al nuevo rey Don Pedro de Aragón y la libertad de los sicilianos.

El 2 de diciembre de 1808, con la entrada de Napoleón Bonaparte, se cortó de forma radical pero sólo momentánea esta vena literaria, que no la volvemos a encontrar en Madrid hasta septiembre de 1812 con la entrada de los ingleses capitaneados por lord Wellington. De todo este período podríamos considerar que se pudo estrenar con alguna intención la comedia de Valladares de Sotomayor, *La fundación de Madrid por Ocno-Bianor y Mantho*²³⁴, que representa en tres jornadas, con toda majestuosidad y diversos y suntuosos cambios de escenario, “*vistosamente adornada de decoraciones rústicas, que representan los principios de esta gran población, y de otras que manifestarán su opulencia posterior, con los escudos de todas las provincias de la monarquía española, pintada por Tadei*”, cómo se realizó la fundación de esta heroica villa, bendecida por dioses y gracias, y en cuyos versos finales se podía entrever un mensaje de lucha y resistencia al pueblo de Madrid:

*“Juro derramar mi sangre
por mi Patria y Soberanos,
en quien se incluye el honor
ritos, leyes, fee y Estado”*. (f. 10r)

En muchas ocasiones, una obra sin ser patriótica ni estar escrita para las circunstancias, servía, ya fuese por su título, tema o un simple comentario en sus versos, para levantar un revuelo en el teatro al hacer analogía con las circunstancias de guerra y opresión en que vivía España. Fue lo que sucedió en noviembre de 1810, cuando, dentro del repertorio josefino, se llevó a las tablas una obra de José de Cañizares, la vieja comedia

²³⁴ A. Valladares de Sotomayor, *Exponerse al sacrificio por querer y aborrecer, y La fundación de Madrid por Ocno-Bionor y Mantho*, B. Hca., Ms. 113-2.

heroica *Carlos V sobre Túnez*²³⁵. Nos cuenta Mariano Querol que el primer día de su representación no omitieron el pasaje en que nombraban “*los descamisados españoles*” y que por relación a los soldados de los ejércitos españoles, tan pobres que ni vestuario digno tenían, “*se entusiasmó el público en tales términos que el Gobierno francés mandó que al otro día no se hiciese aquella escena; pero el pueblo se alborotó de tal grado que tuvieron que salir a decirle que de orden del Gobierno se haría al otro día*”²³⁶. Los versos en cuestión eran éstos:

*“Aquellas dos compañías
(parecen de Arcabuceros),
tan rotas, tan deslucidas,
casi desnudos los cuerpos,
atados los arcabuces
con cordeles, sin sombreros
[...]
adornos son de su fama,
porque tantos agujeros
quantos el vestido muestra
tienen en rostros y pechos
dados por vuestros contrarios:
con solo esos quatrocientos
rotos y descamisados
he de entraros, vive el Cielo,
en Túnez, aunque lo impidan
mas demonios”*. (p. 19)

²³⁵ Joseph de Cañizares, Comedia famosa *Carlos Quinto sobre Túnez*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1749.

²³⁶ M. Querol, “Un actor emigrado”, p. 515. Lucas Alemán también se encargó de la definición de este término: “*Descamisados: dictado honorífico que los bonapartinos daban a los españoles prisioneros, quando entraban en la corte desnudos y descalzos por la rapiña de sus opresores.*” (L. Alemán, *La golondrina, que en vez de cantar rechina*, p. 12).

Además, *Carlos V sobre Túnez* era una pieza heroica en la que Cañizares exaltaba las victorias de los guerrilleros españoles contra los infieles. El Emperador se levanta contra Solimán, el príncipe de los turcos Barbarroja, que está conquistando y ha arrebatado Túnez al rey Muley. Las palabras que contra él pronuncia recuerdan a las típicas críticas que lanzaban los españoles contra Napoleón y Murat, sobre su perfidia y baja cuna:

*“A darle castigo aspiro,
que es desdoro el que empleado
un César y un rey de España
se mire contra un cosario,
que ayer un pobre alfaharero
haciendo alhajas de barro,
miseramente vivía
del sudor de su trabajo”.* (p. 9)

Carlos V, buscando quién lleve el mando de la guerra, muestra que sólo será Jesucristo: *“causa suya es esta guerra, / él es quien nos va mandando”* (p. 11).

En el Príncipe se representó *El príncipe perseguido* del 7 al 9 de octubre de 1812, y del 14 al 18, en celebración del cumpleaños de Fernando VII *El buen juez no tiene patria y villano del Danubio*²³⁷, del dramaturgo barroco Juan de la Hoz y Mota, acompañado de diversas piezas breves patrióticas. Esta última se encuadra en la invasión del Danubio por los romanos enemigos, capitaneados por Camilo que, para animar a sus soldados, les arenga: *“pues no es victoria, no es triunfo / el que no escribe la fama / con la pluma del acero, / que sangre enemiga esmalta.”* (p. 2) El pueblo bárbaro se defiende con el joven Alcudón al frente y un grupo de mujeres valientes guiadas por Dantea.

Los espectadores podían ver un claro correlato con lo que ellos estaban padeciendo. Los romanos se presentan en esta pieza de Juan de la Hoz como una República soberana cuyas Águilas coronadas abrazan los dos polos de la tierra, y que quieren hacer de la Germania un lugar feliz con su protección, a lo que el barba Mileno, le responde:

²³⁷ Juan de la Hoz y Mota, Comedia famosa *El Villano del Danubio, y el buen juez no tiene patria*, Valencia, Imprenta de Joseph y Thomas de Orga, 1780.

*“Perder nuestra libertad
sujetarnos a sus armas,
bien se ve que es gloria suya:
mas que tu aora nos persuadas
que puede ser por bien nuestro
es proporción estraña”*. (p. 6)

Y más tarde, ante el propio Emperador romano Marco Aurelio le expone la situación de su engaño y como, en vez de gobernarlos con sabiduría y prudencia, todo se ha convertido en violencia, insultos, y les han robado mujeres, vidas y haciendas:

*“Todas aquellas delicias
que supo pintar astuto,
aun sin esplendor de llama
se reduxeron en humo”*. (p. 18)

Con esta pieza se utiliza la historia de las invasiones romanas para proclamar que hace falta siempre desconfiar de los pueblos conquistadores que, a pesar de las buenas palabras, llevan siempre consigo todo tipo de calamidades y de injusticias.

*“Esta es general quexa
de los pueblos oprimidos
con tantas contribuciones,
valimientos, donativos,
quarteles, repartimientos
y tal variedad de arbitrios
que en la substancia eran robo
y tributo el sonido”*. (p. 29)

La *Aurora Patriótica Mallorquina* publicó una reseña de la representación de esta pieza en Palma de Mallorca aconsejando que se debían representar más comedias como la

del *Villano del Danubio*, escrita con buen lenguaje, buena moral y en la que se daban fuertes lecciones para los “*déspotas que, separados de la Corte abusan de sus facultades para oprimir y hollar bárbaramente los derechos de los ciudadanos fiados a su vigilancia y a su justicia*”.²³⁸

La comedia antigua de *El príncipe perseguido*²³⁹ podía recordar fácilmente a los espectadores las desdichas y la persecución de Fernando VII. Una vez muerto el gran duque de Moscovia, Emperador de la Rusia, y al tener un hijo, Juan Basilio, que parecía incapaz, dejó en herencia su reino a su nieto Demetrio, de diez años, y el gobierno a su primo Jacobo Mauricio, ambicioso que sólo buscaba su poder, hasta que Demetrio pudiera reinar. Jacobo mandó matar al niño pero el buen Filipo, su maestro, lo escondió y el pueblo ignorante nombró a Jacobo Emperador. Diez años después le comunicó Filipo a Demetrio cómo Jacobo reinaba tiránicamente su Imperio, y el joven príncipe se acompañó del ejército alemán para restaurar la corona en su cabeza. Demetrio exclamaba con pesar por tantas desventuras que le ocurrían: “*No lo admiro, / que desde la cuna soy / el Príncipe Perseguido*”. (p. 20)

La Cruz celebró el día del cumpleaños del rey con gran magnificencia representando *Por su rey y por su dama y máscaras de Amiens*²⁴⁰, y en ambos teatros hubo iluminación. La comedia historial del autor barroco Bances Candamo ponía en los escenarios el episodio histórico de la conquista de Amiens por los españoles, en 1597, al mando de Hernán Tello Portocarrero. Este episodio bélico se enmarcaba dentro de las campañas francesas durante los últimos períodos del reinado de Felipe II en pugna con Enrique IV de Francia por motivos religiosos y políticos, hecho por el que esta comedia podía adquirir fácilmente una nueva interpretación representada ahora durante la Guerra de la Independencia.

En 1811 se publicó en Valencia la comedia nueva en cuatro actos y en verso, *Después de un gozo dos penas y fuga de Madrid del Rey Botellas*²⁴¹ en el que casi todos los interlocutores eran personajes reales: el rey intruso, O’Farril, Meléndez Valdés, Negrete, Marquina, Urquijo, Mazarredo y Azanza. Sale en la primera escena un espía, llamado

²³⁸ *Aurora Patriótica Mallorquina*, 18 de junio de 1812.

²³⁹ Tres ingenios, comedia famosa *El príncipe perseguido*, s.l., s.n., s.a.

²⁴⁰ F. Bances Candamo, *Por su rey y por su dama*, ed., introducción y notas de Santiago García-Castañón, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1997.

²⁴¹ D. E. R. H., comedia nueva en cuatro actos, *Después de un gozo dos penas y fuga de Madrid del Rey Botellas*, Valencia, por José Tomás Nebot, 1811.

Rufino, que manifiesta su miedo a que lo maten los españoles creyendo que es afrancesado, o a que lo maten los franceses descubriendo que es traidor. Pero se anima recordando a Fernando VII, que le impele y le da fuerzas para llevar a cabo sus heroicos actos. Urquijo, manifestándose contrario a la adulación con que la mayoría de los ministros tratan a José, le muestra claramente al rey:

*“Creo, Señor, será lo mismo
que mande el Emperador
por vos o por un ministro,
no mudará el español,
siempre objeto aborrecido
serán para él los franceses”.* (p. 11)

Le expone que no van a conseguir nada con ellos, y que la dureza con que se les ha tratado sólo exalta su patriotismo. Tanto Urquijo como Rufino critican fuertemente a Azanza, por su adulación, por ser bajo e indigno, pero Mariano, además, muestra su desprecio por los liberales:

*“Desprecio esos entes
miserables y perdidos,
esos que a legisladores
sin saber nada se han metido;
esos necios que en la isla
o en Cádiz establecidos
imitan a los franceses
en lenguaje y desatinos”.* (p. 17)

Al rey Pepe se le presenta en el concepto que todos los españoles tenían del, casquivano, distrayendo su tiempo con los feos amores de la Blasa, y embriagado:

“Aunque no tuviera España

*otro producto y belleza
que este licor admirable,
debía yo por poseerla
no sólo sacrificar
medio millón de cabezas*". (p. 37)

El rey requiere de Meléndez Valdés que recite poemas en su alabanza y divertimento, lo cual no sólo era ficción, pues sabemos que le dedicó dos importantes y sentidas odas²⁴². No obstante, en esta obra se muestra arrepentido de su vil afrancesamiento y le oímos exclamar:

*“Que por un ente tan vil
de tanta infamia y baxeza
hayamos abandonado
parientes, patria y hacienda*”. (p. 43)

La imagen más degradada del rey intruso en todas las obras de teatro en las que se le toma como personaje protagonista es la que nos encontramos en esta comedia, en la que manifiesta por completo la turbación de sus sentidos afectos del licor y amenaza a todos sus ministros con el degüello por unos motivos u otros, y aunque ebrio, dice cuerdamente que *“El que mal sirve a su patria / no sirve bien a la agena.”* (p. 54) En su delirio encadena a dos de sus ministros y le llega a pedir a O’Farril que traiga a su mujer y a su hija para su solaz. Cuando despierta de su borrachera le encarga Belliard que no beba más ya que tiene que arengar a los suyos para el combate, pero el monarca le contesta desanimado haciendo una clara referencia a la pieza jocosa de *El sermón sin fruto* de Enciso Castrillón:

²⁴² Este hecho fue muy criticado y en la prensa diaria publicaron una no muy halagüeña definición del famoso poeta: *“togado frívolo, poeta elegante y adulator servil de Godoy, de José y de quantos vea en la elevación competente para dar algún auge a sus idolatrados versos.”* Se reproduce en *El Patriota*, 29 de septiembre de 1813, p. 267 y en el *Duende de los cafés*, 8 de octubre de 1813, p. 306. No sólo es Valdés retratado, también define a otros individuos que *“con furibunda bastardía han guerreado contra la nación, quando estaba más menesterosa de su leal asistencia.”* Entre los apóstatas afrancesados que aparecen en esta comedia, cita a Urquijo, cuya bárbara traducción de una tragedia de Voltaire, *“está pregonando para siempre el extremo de su presuntuosa y pedantesca superficialidad.”* De Negrete expone que es *“un dechado de la frivolidad de su jerarquía, y de la rustiquez y rendimiento habitual de la clase ínfima, esto es, áspero con los súbditos, y cortés con los mandarines.”* (*El Patriota*, 29 de septiembre de 1813, p. 266).

“Allá en Logroño, Belliard,
escarmenté yo de arenga,
pues siendo todo infructuoso
di materia a una comedia,
a que de mí se riyesen
en el teatro a rienda suelta,
y motivo a que ganasen
los cómicos las pesetas”. (p. 61)

Acaba la comedia con la fuga de Bonaparte de la que los españoles se habían reído en infinidad de folletos.²⁴³

En el coliseo de la Cruz se estrenó a finales de mes de octubre de 1812 *Mina en los campos de Arlabán*, que era anunciada en el *Diario de Madrid* como una acción grata a todos los españoles amantes de la Patria por representar una de las hazañas más brillantes del invicto guerrillero. Hoy en día se encuentra perdida²⁴⁴. En la Cruz, un año más tarde, a finales del mes de julio, se estrenó la comedia del dramaturgo conservador Antonio Valladares de Sotomayor, *El mayor triunfo de España en los campos de Vitoria, la fuga del rey Josef y prisión de afrancesados*²⁴⁵. En su escritura volcó su larga experiencia teatral,

²⁴³ Unos graciosos versos de Manuel de Casal también hacen referencia al hecho de las continuas entradas y salidas de los franceses en la capital. Lo define como “*marcha militar francesa que en tono de despedida hicieron varias veces de Madrid nuestros idolatrados amigos*”:

“Ya me ves, ya no me ves,
ya nos vamos, ya quedamos,
ya perdemos, ya ganamos,
ya dio fin el entremés”.

(L. Alemán, *La golondrina, que en vez de cantar rechina*, p. 17).

²⁴⁴ Sí se ha conservó otra que pudo consultar Cotarelo, *El patriotismo o los héroes de Mina*, comedia en tres actos, en verso endecasílabo, en la que se presenta cómo varios vecinos de un pueblo navarro resisten solos al ataque de los franceses; viendo imposible la defensa mueren en la plaza y las mujeres corren a por barriles de pólvora en el momento en que entran los enemigos. (E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 350).

²⁴⁵ El mismo año de la batalla de Vitoria, 21 de junio de 1813, se publicó en Valencia esta obra de teatro (Valencia, Imprenta de Estevan, frente al horno de Salicofres, 1813). Se subtitula “comedia nueva patriótica” y en la primera edición no apareció el nombre del autor. En su segunda edición (Madrid, 1814) cambió de título: *La gran victoria de España en los campos de Vitoria*. Existe otra con el título de *El triunfo mayor de España por el gran Lord Wellington* (1813), ed. facsímil con una nota introductoria de E. Palacios Fernández y Enrique Knörr, Vitoria, Diputación Foral de Álava. Señala Palacios que estamos muy lejos del hálito literario de la gran obra sobre la batalla de Vitoria, *El equipaje del rey José*, de B. Pérez Galdós (1875), pero que en Valladares tenemos un testimonio temprano, de rigurosa contemporaneidad. Expone Jerónimo Herrera

pues no se diferenciaba de las composiciones que hacían furor a finales del siglo anterior: el tablado lleno de comparsas, la escenografía muy cuidada, escenas de batalla sin diálogos ni peripecias, destinadas a la pura visualidad. A pesar de esto, logró insertar motivos patrióticos, oponiendo legitimistas y afrancesados, pero tratando a los dos bandos contrapuestos como nadie hasta entonces había hecho, con igual dignidad. El objeto de reverencia de los españoles en esta obra es Fernando VII, el monarca legítimo, a quien se representa bajo el cautiverio de Napoleón, “*tirano destructor de los derechos más sagrados de España.*” Como vemos, pues, a pesar de tratar el tema de una batalla, como más tarde hará Francisco Garnier González en *La batalla de los Arapiles*, la ideología que plasma Valladares es exclusivamente servil al tratar únicamente de ridiculizar en su comedia satírica a franceses y afrancesados, mientras que Garnier realiza en su drama un alegato de las ideas liberales, anunciando el advenimiento de nuevos tiempos para España.

La acción se desarrolla en Vitoria y en los campos de batalla y en ella intervienen un gran número de actores: el rey Josef, los generales Gazan y Laval, Don Cristóbal Claderas²⁴⁶, Satini, Comisario de Policía, Don Juan Quevedo, Lord Wellington, los generales Morillo y Longa, Doña Rita y Doña Jerónima: afrancesadas, un ayudante mayor, otro del Lord, Mari-Zámpalos, Narcisa, joven muy instruida, Fermina, Gasparela, Benita y Blasa, revendedoras, Langosta y Camarmas, jornaleros, madrileños afrancesados, el sargento Lagarto, oficiales franceses de varias graduaciones, oficiales ingleses, españoles y portugueses y paisanos de Vitoria. En la portada aparecía una redondilla debajo del título

que no conocemos con exactitud la postura que adoptó el dramaturgo ante la invasión napoleónica: “*En 1801 había dedicado el tomo 5º de La Leandra a Luciano Bonaparte, y se refiere al Emperador en términos elogiosos, pero según relata él mismo, el día dos de mayo se unió a los valerosos madrileños que defendían los justos derechos de nuestro amadísimo Rey y patria contra los satélites del pérfido destructor del género humano.*” Además, en 1814 escribió dos comedias patrióticas que exaltaban la figura de Fernando VII e incluso llegó a pretender un puesto en la corte. (J. Herrera Navarro, *Catálogo*, pp. 450-451). Sin embargo, se conserva el manuscrito incompleto de una comedia que escribió en 1810 en halago, intuimos por su título y por el único acto conservado, de los franceses. Se titula comedia original, *Los franceses generosos*, en dos actos, 1810. B. N. Mss. 16491 y 16492.

²⁴⁶ Este personaje afrancesado está tratado con cierta benignidad. Se trata del sacerdote mallorquí que fue ministro de gobernación de José Bonaparte. La razón del trato estriba indudablemente en que Cladera era conocido del dramaturgo, y editor, como él, de un periódico, *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*, que vio la luz, como *El Semanario Erudito* de Valladares, entre 1787 y 1791. Cladera pretendía dar a conocer al público los progresos europeos de las ciencias y las letras y tuvo un notable éxito. (Información obtenida de la edición citada de E. Palacios Fernández y E. Knörr, que además señalan que quien no aparece en la comedia es el general Álava, pese a ser el jefe del estado mayor de Wellington y su brillante actuación para evitar el saqueo de la ciudad por los franceses).

donde encontramos el tópico de la lucha de los leones (tropas aliadas) contra las águilas (ejército francés):

*“En los campos de Vitoria
el inmortal Wellington,
las Águilas imperiales
puso a los pies del León”.* (p. 1)

Las acotaciones de toda la obra son claras y extensas. La primera representa la

“Gran plaza de Vitoria; al frente la fachada de la casa consistorial con puertas transitables abiertas y balcón grande encima; a la derecha un café con puertas grandes abiertas. En la plaza estarán repartidas con orden varias vendedoras de verduras y puestos de pan, entre ellas Mari-Zámpalos, Fermina, Gasparela, Benita y Blasa. Al lado de Zámpalos, Narcisa de pie, y con mantilla, suponiéndose que acaba de llegar con el desayuno que estará tomando aquella. A la puerta del café estarán Satini, Quevedo y otros en pelotón, que se suponen afrancesados. Entre ellos, algunos con cruces al pecho, pero todos entusiasmados de alegría por lo que explican sus razonamientos, y dos mozos del café administrándoles licores en los vasos que tendrán en sus manos”. (pp. 14-15)

Comienza la escena con el canto del coro en que se anima a las muchachas a bailar y cantar en honor de su favorecedor lord Wellington, al tiempo que dan vivas a los generales y la Religión, deseando que acabe la casta de Napoleones. Pero cerca de allí se oyen vivas a Francia y a Napoleón, coreadas por Satini, que invita a beber y a alabar a los franceses y a su Emperador. Las verduleras, llenas de curiosidad, se acercan al café para conocer la causa de tal alboroto y Quevedo anuncia que están celebrando la próxima felicidad que esperan, la victoria de las armas de Bonaparte. Comunica Quevedo que España será regida por una mano maestra en el arte de reinar y el famoso comisario añade que ya está preparado el sepulcro de Wellington y los suyos afuera de las murallas de la ciudad y que ya se ha elevado un magnífico monumento que eternice el triunfo de los

afrancesados. Tratan a Napoleón como un santo, canonizado en vida por sus hechos gloriosos, que merecen anticipadas celebraciones, como también ocurrirá, veremos en *El mayor chasco de los francesados*. También sale a escena la culta Narcisa que se enfrenta con valentía a Satini y los francesados, a quienes dice que tiene por fáciles los imposibles y que sabe despreciar a los mentecatos. Cladera pone paz en la discusión e invita a los patriotas a beber. Éstos brindan por los que saben amar y servir a la Patria, ser leal al legítimo rey y porque Dios dé la victoria a quien tenga razón y justicia. Cladera se manifiesta como engañado por los franceses y no como traidor, y vaticina que los franceses perderán la batalla porque el que lucha por defender los sagrados derechos de su nación, honor y haberes, lo hace con desesperación, y añade que los españoles sólo han visto en sus enemigos crueldades, robos, opresiones y sacrilegios, “*cuya memoria hace que se horrorice la misma naturaleza*” (p. 16).

Los representantes de las clases bajas se expresan con un lenguaje vulgar muy divertido. Narcisa desea que caiga sobre los traidores las plagas que Moisés echó sobre el Faraón, y Langosta dice que una nube de avicillas de su nombre es suficiente para que los franceses mueran rabiando, algo que, ya hemos visto, era muy popular. Tras las alabanzas a Fernando VII cambia el escenario a un “*salón corto con el adorno posible, pues se supone que es pieza de paso para la habitación del Rey, cuya puerta para ella estará a la izquierda con dos centinelas, una a cada lado, de la guardia real.*” Señala incluso que la guardia debe “*pasear con gravedad y separados en dos o tres por fila, para que la escena se represente más ocupada y sea por lo mismo más vistosa*”, y volverá a cambiar dos veces más en el mismo acto, la última de ellas en una selva corta. Reproducimos la acotación para que se puedan observar todos los detalles que cita el dramaturgo:

“En lo último del foro estarán formadas varias filas de soldados que se introducirán dentro del teatro para suponerlas de mayor extensión. En el penúltimo bastidor de la izquierda se verá la magnífica entrada de una tienda de campaña. Los que se suponen oficiales ocuparán sus puestos fuera de las filas con espadas desnudas; otros de más o menos graduación se pasearán lentamente por la escena, divididos en trozos de dos o tres personas cada uno, suponiendo que hablan entre sí, cuya muda representación se ejecutará con la circunspección correspondiente al

respeto que merecen las armas y carácter de los que la mandan. Los instrumentos de boca emplearán el tiempo que intermedie hasta dar principio a la representación con una música patética y marcial, la que será interrumpida por la del agradable estruendo que causará un gran número de atambores y gritos que anunciarán el arribo de lord Wellington, y las voces que en su aplauso se dicen dentro, el que precedido de un edecán y seguido de los generales Longa y Morillo, y de otros gefes de menor graduación, se presentará en la escena y ocupará el centro. Longa a su derecha y Morillo a su izquierda, mas abaxo de su persona. Los demás se extenderán por ambos lados según su grado quedando formado un quadro con aptitud para captar la satisfacción de todos los espectadores. Antes de empezar la representación el edecán pasará el bastidor de la derecha y la seña que hará con su espada impone silencio a las voces, al parche y a los pitos”. (pp. 23-24)

Wellington admirando el valor de los españoles, les habla como amigos haciéndoles recordar la memoria de lo pasado, la inteligencia de lo presente y la providencia de lo futuro a fin de actuar con prudencia. Añade Morillo, como era habitual en todas las piezas patrióticas, que a las armas españolas las defienden la autoridad legítima, la causa justa y la recta intención. En medio de las aclamaciones se presenta Zámpalos con una cesta llena de rosas, las revendedoras con hermosos ramilletes cada una, Narcisa con una corona de laurel y oliva, y Langosta y Camarma con un guitarrillo cada uno, a cuyo compás cantan y bailan, formando una pequeña danza en honor del inglés:

*“Al héroe invencible
de la gran Bretaña
aplauda la España
con profundo amor;
y con la corona
de laurel y oliva
el premio reciba
su heroico valor”. (p. 30)*

En el acto segundo se representaba una típica escena de las comedias militares: el ejército francés formado en filas con las armas al hombro, anuncio de la llegada del rey, presentación de las armas, discursos inflamados, etc. A continuación cambiaba el escenario en medio de la escena y el espectador podía ver una cordillera de montecillos, más y menos elevados, con cañones y artilleros, y guarnecidos de tropas francesas. Valladares no deja ni un cabo suelto en la escena. Señala que el fuego de los que defienden y de los que embisten será repetido, observándose algunas veces que los españoles avanzan o se retiran, hasta que se presentan sobre los montes ambos ejércitos y los soldados hacen una carnicería de los franceses; y entre el estruendo de los cañones, cajas, pitos, gritos y clamores dados fuera y dentro de la escena, se precipitan los enemigos que caen rodando muertos por la ladera. La escena se complica aún más con los gritos, horror y miedo por parte del rey y de los afrancesados que corren despavoridos por la escena, pisando cadáveres, ante las órdenes de que disparen si intentan huir y que los amarren para quemarlos vivos. Después de una promesa de perdón de parte del general Morillo en caso de que se arrepientan, vuelve la acción al primer escenario de la plaza, donde estará colgado del balcón de la casa consistorial el retrato de cuerpo entero o a caballo de Fernando VII bajo dosel rodeando de dos centinelas. La acción acaba con los bailes al estilo del país, cantando vivas muy entusiasmados y haciendo reverencias al retrato. No se deja tampoco el dramaturgo la escena del desfile final en el que, al compás de una ruidosa marcha de cajas y pitos, salen primorosamente dos filas de tres hacheros cada una, la manga de granaderos, los atambores y pitos presididos por sus jefes, varios oficiales de todas graduaciones, y por último lord Wellington a caballo, ricamente enjaezado, con Morillo y Longa a su lado.

El mes de septiembre de 1813 se representó en la Cruz la comedia *El ejemplo mayor del patriotismo, Bruto, libertador de Roma*, en beneficio del vestuario del Regimiento de Logroño y las urgencias del tercer ejército. La comedia podría estar inspirada en la tragedia de Voltaire titulada *Bruto*, que fue traducida en varias ocasiones al español. Una de ellas fue realizada por el conde de Montijo en 1805, y en la dedicatoria expresaba que esta obra

estaba destinada a inspirar en los españoles “*el horror del despotismo en cualquier especie de gobierno*”.²⁴⁷

El 19 de noviembre del mismo año se estrenó en la Cruz la comedia *Un triunfo de lord Wellington en los campos de Miranda*, de la cual no conocemos ningún detalle, al igual que de la comedia patriótica *La defensa de Tarifa por el general Copons*²⁴⁸, llevada a las tablas del 10 al 13 de diciembre en el mismo coliseo, de la que sólo conocemos el apunte que de ella se daba en su anuncio de la prensa: “*La acción que representa este drama es una de las que más honor hacen a la nación española contra el tirano Napoleón. Se adornará con todo aparato de evoluciones y música militar.*” El 14 de febrero de 1814 se puso en escena la comedia *El padre sin hijos o el patriotismo*, de la que nada sabemos hoy. La comedia en tres actos, también desconocida, *El rey de las once noches*, que hacía una clara referencia a los once días del primer reinado de José Bonaparte, interrumpido por la batalla de Bailén, se puso en escena en la Cruz el 20 de diciembre de 1814.

Existen otras comedias patrióticas que nunca se llegaron a estrenar o que se representaron en otras ciudades. Así, encontramos en el Archivo Municipal de Madrid un recibo del 26 de agosto de 1808 firmado por Félix Enciso de Castrillón por el que sabemos que cobró 320 reales por una comedia original en tres actos y en verso titulada *El perseguido Príncipe de Viana*, compuesta por orden de la compañía del teatro de la Cruz. Comenta el dramaturgo que en ese momento estaba todavía en su poder pues quería hacer en ella algunas variaciones. Nunca se llegó a representar en Madrid y tampoco tenemos constancia de que se hiciera en otras ciudades. Seguramente quedó inédita y se perdió, pues no se encuentra ningún ejemplar de ella.

Guillermo Carnero da cuenta de la existencia de una obra salida probablemente de manos del prolífico Zavala y Zamora, *La defensa de Ciudad Rodrigo*²⁴⁹, de la que sólo se conserva una edición y en la portada indica que se trata de una refundición de una obra anterior que no ha dejado rastro, ni impreso ni escenificado. Va dedicada a Antonio Pérez de Herrasti, gobernador de Barcelona en 1817 y de Ciudad Rodrigo en 1810. Está compuesta de tres actos en prosa, con escenas de exaltación y patriotismo popular en la

²⁴⁷ Consúltese J. A. Ríos Carratalá, “Catálogo de traducciones de tragedias francesas”, en F. Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat, 1997, p. 211.

²⁴⁸ Una comedia de Antonio Zamora escrita antes de 1729 lleva este nombre: *El blasón de los Guzmanes o La defensa de Tarifa*.

²⁴⁹ G. de Zavala y Zamora, *La defensa de Ciudad Rodrigo*, Barcelona, A. Roca, 1817.

plaza asediada. Posee un valioso detalle costumbrista de dos ciegos que cantan y venden romances sobre la guerra contra Francia y otros temas, entre ellos el legendario personaje de la comedia, Francisco Esteban. Tras diversas escenas de heroísmo y odio a los franceses se produce la capitulación. No faltan los clásicos escenarios de Zavala consistentes en edificios o fortificaciones preparados para derrumbarse o incendiarse y dar así realismo a las escenas, ni el desfile, la formación de tropas, canciones patrióticas corales, cañonazos, bombas y toda producción de ruidos de batallas.²⁵⁰

Sabemos que Enciso escribió también, con muchos diálogos en gallego una *Defensa de Vigo*, hoy perdida, y una *Defensa de Gerona*. Asimismo, hemos encontrado una mención a una obra impresa en Murcia, *El triunfo de Talavera*, de la que se conoce el nombre de su autor: José Guerrero.²⁵¹

De 1809 se conserva una larga y aburrida comedia que no había citado nadie hasta ahora y que se encuentra entre los papeles de la Junta que se custodian en el Archivo Histórico Nacional. Su título es *Historia verdadera y enérgica titulada La Revolución de España y Sucesos de la Europa, en verso y estilo alegórico*²⁵², compuesta por Juan de Rojas Álvarez en la población de Molina, jurisdicción de la ciudad de Antequera, el 25 de enero de 1809. Se conserva en un sobre adjunto una carta del autor a Don Martín de Garay, primer secretario de la Suprema Junta Central, fechada el 12 de julio de 1809, en la que expone que ha escrito esta obra con la idea de la invasión francesa y de los países que están conquistados y libres, y hace constar sus muchos defectos en la misma “*adonde sus talentos críticos y morales han podido alcanzar.*” Los fallos que expone son los siguientes: que esta obra es creada y dada a luz con solo la ciencia de las primeras letras rústicas, que no le ilustra la ciencia ni poesía por carecer de ellas, que en la formación de sus planes, como lo que toca a la ortografía, le disculpan los principios morales y pluma rústica, que en cualquier defecto que tenga la obra en sus citas, no ha encontrado otras más auténticas, que con energía y patriotismo de un verdadero español ha trabajado y dado a luz esta obra no con la vana curiosidad y presunción sino con los rasgos críticos de una humildad patriótica,

²⁵⁰ G. Carnero, “Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar de Zavala y Zamora”, pp. 190-191.

²⁵¹ José Guerrero, *El triunfo de Talavera*, drama heroico en dos actos, Murcia, Viuda de Muñiz e Hijo, 1809. Hemos hallado esta referencia en el estudio de J. García Soriano sobre la imprenta murciana: *Anales de la Imprenta en Murcia y noticia de sus impresores*, p. 45.

²⁵² Juan de Rojas Álvarez, *Historia verdadera y enérgica titulada La revolución de España y sucesos de la Europa*, en verso y estilo alegórico, 25 de enero de 1809, con una carta a Don Martín de Garay, A. H. N., Sección Estado, Índice de los papeles de la Junta Central, Legajo 19.

que así como se ofreció a trabajar puramente en esta obra, así conoce sus infinitos yerros y faltas, que no le han movido los deseos de darla a la imprenta otro fin más que, si merece su real aprobación, tengan los lectores españoles un modelo que imitar y la causa sagrada que defender y por último, que, desde ahora en adelante, es su voluntad que en la censura no se le nombre por poeta, pues no se conoce por tal.

Al margen de la carta, Garay había escrito que se la remitía a la Junta para que “*le conceda lo que solicita este infeliz.*” La comedia está escrita en verso y estilo alegórico y en ella participan los siguientes personajes: España, Austria, Portugal, el Norte y La Calabria, todos de hombre, La Francia y La Rusia de mujer, Tayllerand, un confidente español, un mozo y tropas españolas, inglesas y francesas. La acción tiene lugar en un salón del Palacio imperial, todo adornado con magnífico aparato. Francia aparece sentada en un trono y dialoga con el resto de las provincias, Hispania, Rusia, y el Norte y Austria, a los que promete que va a hacer feliz. En un largo parlamento lleno de paralelismos les hace saber que por fuerza o engaño hará de todas ellas sus vasallos a la vez que aliados para luchar contra Inglaterra “*grosero mofador de mis victorias y azote de mis proyectos.*” Las palabras que más veces acuden a la boca de las otras potencias, siempre referidas al Emperador, son muy familiares: astucia, maña y engaño. También repiten la idea de que la Francia encanta como sirena, emboba con sus palabras y hechiza con su argumento. Comentan Inglaterra y Calabria que España vive ahora ciega engañada por Godoy y Napoleón, y se proponen ambos ayudarla a que vea de nuevo la luz. De hecho, España sale representada con una venda en los ojos, y se queja de que ha sido encantada. El Norte y Lucio (Portugal) salen arrastrando cadenas con ayes lastimosos quejándose de la esclavitud y del engaño que han sufrido, por lo que piden venganza a los cielos y justicia. Britania relata a Calabria por qué España ha despreciado su ayuda y le confiesa que ha tenido desaciertos con ella, como la batalla de Trafalgar. Se despiden ambos recomendándola que abra el ojo y que reflexione, que aún no es tarde.

En la segunda división España continúa con una venda en los ojos. Calabria llama al Emperador “*Napdiablón hechicero*” e Inglaterra promete vengar a la Hispania. Talleyrand es el encargado de relatar en este momento los sucesos del dos de mayo en Madrid. En la siguiente escena ya vemos a España aletargada y con cadenas y grillos, lamentándose por la mudanza de fortuna. Se acuerda de la Virgen y de todos los santos para que no abandonen

a los españoles. Va recordando las provincias una a una, pidiéndoles que perdonen sus yerros. Austria se compadece de ella e invoca a los grandes reyes antiguos “¿Dónde estás Carlos V, Felipe II...?” y relata sus hazañas. Cambia por dos veces seguidas el escenario: en una de ellas el autor nos lleva a Cádiz, donde los españoles están tratando de impedir, con gran griterío y confusión, el desembarco de los franceses. En la otra nos encontramos ya en el palacio imperial en Bayona, donde se declara Francia tal y como es, y le comunica a España el engaño obligándola a que renuncie a su trono.

Después de que el pérfido ministro Talleyrand se llevara a España arrastrándola por las cadenas, aparece ésta en un sueño profundo hasta que un confidente la despierta de su letargo y le quita las cadenas, mientras le hace saber cómo todas las provincias se han levantado aclamando a Fernando como rey y se han creado las Juntas. Ahora es Francia la que sale avergonzada, tratando de huir, en ropas menores, presurosa y asustada, en el momento en que llegan columnas de soldados españoles e ingleses. Acaba la obra con la escenificación, en el mar, de la llegada de una nave en la que vienen Inglaterra y Calabria a pregonar la fama de sus victorias.

Diego del Castillo²⁵³ escribió en 1810 la comedia titulada *Origen del patriotismo del héroe de Somosierra, o sea El Empecinado*²⁵⁴, dedicándosela a Doña María Josefa Alfonso Pimentel, condesa duquesa de Benavente, a la que exponía que tenía necesidad de un mecenas para que su obra fuera respetada de la mordacidad de los críticos, debido a que se contemplaba muy distante del nombre de escritor. Exponía que los fundamentos principales de emprender tan ardua y espinosa senda habían sido su afición a las bellas letras y su patriotismo, pues “¿Quién es el hombre sensible que oyendo las proezas de un compatriota suyo, en las críticas circunstancias no se inflama de alegría y no las transmite de lengua en lengua para que nadie las ignore?” La escena empieza en Langa, villa inmediata a la de Talayuelas, y concluye en los montes de Cameros, a cuya falda están situados los dos pueblos. El teatro figura la casa de Alonso Zorrilla (padre del Empecinado) donde está alojado un soldado francés, motivo muy utilizado en la composición de obras de este tipo. El argumento es muy sencillo y recuerda con facilidad a las tramas más comunes

²⁵³ Fue primer apuntador del Teatro de Cádiz, en 1807. Esta es su única obra conocida. Un Diego del Castillo figura como lector de la Sociedad Patriótica de Sevilla en 1820. (*Diccionario Bibliográfico del Trienio Liberal*, p. 128).

²⁵⁴ Diego del Castillo, *Origen del patriotismo del héroe de Somosierra, o sea El Empecinado*, comedia original en tres actos, Cádiz, Casa de Misericordia, 1810.

de las comedias del Siglo de Oro español. El soldado pretende violar a Pretola, hermana de el Empecinado, e incluso se atreve a decirlo con descaro aun delante de su padre. Ella se esconde tras Alonso, y éste recibe una bofetada del francés. El hijo de Alonso, para vengar este agravio, mata al soldado en cuanto sabe los hechos y huye al monte, aconsejado por su padre. Éste es hecho prisionero por los soldados y lo condenan a ser fusilado si no dice donde está su hijo. Alonso, antes de ser aprisionado, les recrimina su carácter y los hechos viles del Emperador:

*“Ignoráis lo que es conquista,
pues la vuestra es con engaños.
La nobleza y valentía
que tanto habéis ponderado,
son la verdadera infamia
y cobardía. Es laureado
entre vosotros el vil
que inventa los atentados,
los incendios, latrocinios,
las muertes y los extragos;
que en los pueblos indefensos
cometéis a cada paso”.* (p. 7)

Les augura que pronto el cielo, hostigado de tanta infamia, se desplomará sobre ellos, y todo su imperio se convertirá *“en sangre, en polvo y en humo.”* Los mozos de la villa de Talayuelas comienzan a preparar emboscadas a los franceses. El teatro se ha mudado ahora en un escarpado monte con bajadas y subidas en ambos lados donde están escondidos los guerrilleros. Pretola busca a su hermano y le comunica el asesinato de su padre, desgracia ante la que juran venganza sempiterna. De rodillas hacen su juramento de odio eterno al francés, de morir defendiendo su país, *“si habemos de morir/ al menos matando sea”*, y de no dejar las armas hasta que España libre sea. Rezan también para que todos los elementos se pongan en contra de los franceses y *“no encuentre el menor recurso / en ayre, agua, fuego y tierra.”* Su oración es de amenaza y destrucción:

*“Salgan de su ser los mares
y traguen toda su tierra,
y los besubios despidan
los combustibles que encierran
dirigiéndose hacia Francia
con la mayor violencia;
y entre tanto los insectos
que vagan por la atmósfera
en tal país se reunan
y en serpientes se conviertan. Amen”*. (p. 12)

Su primera acción es el asalto a una calesa donde hacen preso a un oficial italiano y a un edecán francés, también arrestan a dos soldados españoles con el uniforme francés, y Pedro muestra su fiereza al no tener piedad de nadie y mandarlos ajusticiar. Vemos en esta obra, al igual que en las que se escribieron en 1808, una clara idea de Guerra Santa contra el enemigo, por lo que el Empecinado pone toda su disposición en las manos de la religión:

*“y pues en tu santo nombre,
por tan justísimas causas
vamos a lidiar, auxilia
en la luchas nuestras armas,
y por ti queden, Señor,
del francés cruel vengadas
la patria, la religión”*. (p. 17)

El mismo tema de alabanza al famoso guerrillero trata una comedia en prosa conservada manuscrita en la Biblioteca Nacional, firmado en octubre de 1814 por el conde de Casillas, y atribuida a Valladares de Sotomayor, que se titula *Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado*²⁵⁵. Su calidad es pésima, apenas tiene diálogo o descripción de los

²⁵⁵ A. Valladares de Sotomayor, Comedia nueva, *Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado*, 1814, B. N., Ms. 13612.

personajes, se basa únicamente en el desarrollo de unas cuantas batallas capitaneadas por el famoso guerrillero, complementadas con desfiles militares, bailes y cantos. La acción principal se representa en Calatayud, en un monte bastante elevado que domina la ciudad. Pide el autor en la primera acotación que se procure imitar al sol en lo más posible al natural, en el momento en que manifiesta su primera luz, por lo que será escasa la que presten las candilejas. La primera escena de esta comedia nada tiene que envidiar a las comedias militares que tanto deleitaban a los espectadores: después de una arenga para que sus soldados ataquen a los franceses y los expulsen de Calatayud, el mayor general dispone las tropas, manda con la voz las evoluciones correspondientes y marcha al frente de sus tropas al compás de la música. Ya en la cúpula del monte embisten a los enemigos a bayonetazos y, después de una pequeña resistencia de los franceses, éstos huyen precipitadamente por detrás del monte y llegan a la ciudad embistiendo con furor a los españoles que la defienden. Sigue el combate muriendo en él muchos franceses. No hay ni un solo parlamento en toda la escena, sólo gritos de los capitanes para que no dejen huir a los invasores, todo lo demás son acotaciones del dramaturgo. A esto le sigue un triste monólogo de un capitán francés en el que se queja amargamente de la situación de guerra que vive la Francia desde hace años, pide paz y justicia, y que desaparezca el tirano que les oprime.

Continúa la comedia con evoluciones y desfiles militares, ahora en la propia ciudad de Calatayud, donde salen marchando el capitán seguido de su tropa, ante las aclamaciones de los espectadores, quedando formada en dos líneas a la izquierda. Los mozos con sus vivas tiran los pañuelos, sombreros y monteras al aire. El Empecinado se muestra pródigo con las gentes del pueblo, a las que promete liberar de los impuestos de los franceses y sacar a los alcaldes de los oscuros calabozos donde los tienen retenidos los invasores. Ante la noticia de que 1.500 soldados franceses llegan de Zaragoza, comienzan los planes del Empecinado para la defensa de la ciudad y una nueva batalla, y de nuevo las tropas desfilan por el teatro, entre la algarabía del público y la marcha de instrumentos. El escenario vuelve a cambiar y se observa ahora en el foro el fuerte y el convento en que se han atrincherado los franceses, que, tras las almenas, abren fuego contra los españoles que se ocupan en batir con hachas y piquetas las paredes del convento para abrir la brecha. El autor proporciona todos los detalles en las acotaciones, más abundantes que los diálogos. Señala en una de

aquellas que las paredes del fuerte y convento se pondrán de modo que caigan algunos escombros gruesos a los golpes de los piquetes.

Tras explotar las minas de los españoles, debido a que los franceses se negaron a capitular, el Empecinado les ordena que la única forma de rendición es que se queden como prisioneros. El general francés manda todas las evoluciones correspondientes a rendir las armas y el mayor a sus soldados para conducir a los prisioneros. En este tiempo, señala el autor, *“habrá ido faltando por grados la luz de las candilejas y obscureciéndose el teatro suponiendo que llegó la noche. Mientras se acaban los vivas, los vecinos encienden candilejas y faroles prevenidos entre los bastidores. Salen vestidas de máscaras las mozas del pueblo y con guitarras y panderos los mozos.”* (f. 15) Al concluir los bailes y los cantos, nos encontramos con otro de los recursos más frecuentes de las piezas patrióticas: un salón perfectamente iluminado con un magnífico dosel que contiene el retrato de Fernando VII, ante el cual continúan los bailes y las aclamaciones.

No faltó tampoco una comedia dedicada al otro famoso guerrillero que se representó en Cádiz en 1811, con el título *El valiente Espoz y Mina*²⁵⁶. Se conservan de ella dos manuscritos en la Biblioteca Nacional, aunque en uno de ellos se la subtitula como drama en dos actos en verso. El gobernador de Pamplona ha encargado al General Reille que vaya con todas las tropas reunidas a vencer a la partida de Espoz, pues por orden del Emperador han de lograr la victoria o sufrir como unos reos la pena de muerte. Podemos ver reflejada en esta obra actos de la vida cotidiana en los pueblos asediados: las ancianas cosiendo camisas, los niños aprendiendo a luchar, los hombres organizando la resistencia, etc. Ante la noticia de que van a ser atacados, los soldados no quieren abandonar el pueblo, pero Espoz propone retirarse a las trincheras:

*“Quando juzgo que es forzoso
que cedamos al exceso
de las fuerzas enemigas
hablo como jefe vuestro,
pues viéndome responsable
de vuestras vidas, no debo*

²⁵⁶ *Espoz y Mina*, 1811, B. N., Ms. 20092 (6).

*llevaros a un sacrificio
inútil. Este recuerdo
me obliga a tener prudencia:
pero advertid que este riesgo
como jefe le conozco,
qual soldado le desprecio”*. (f. 13r)

Tras el destrozo que cometieron los franceses en el pueblo de Lumbier, algo que realmente era típico de sus huestes ya que pasaban quemando las casas y arrasando, Mina hace prisionera a la esposa del virrey de Pamplona, que pretende sobornarle con joyas y dinero a cambio de su libertad, pero Espoz la desengaña haciéndole ver que no es el dinero por lo que ellos luchan, sino por la libertad. La dama se queda al cuidado de unos aldeanos a quienes también trata de persuadir, pero le contestan con las siguientes palabras:

*“El virrey se alegraría
de ver a usted otro tanto
como me alegrara yo
de verle descuartizado
a él, a Napoleón
y a todos sus allegados”*. (f. 23)

En la prensa aparecía anunciada en 1812 *Los hijos de España*, comedia en dos actos, en la que se describían en la primera parte los acontecimientos de los franceses en Madrid hasta su salida en el primero de agosto de 1808. Aunque no hemos encontrado la obra ni tenemos noticia de que se representase en otras ciudades de España, se escribía en el mismo periódico que muy pronto se pondría a la venta la segunda parte, que comprendía desde la segunda entrada hasta la segunda salida; no tenemos constancia alguna de que se llegase a escribir.

La comedia de Miguel Mathet que se conserva en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional, *El sí patriótico*²⁵⁷, estaba dedicada al Empecinado, ya que éste, con su

²⁵⁷ Miguel Mathet, *El sí patriótico*, comedia en dos actos en prosa, Madrid, 1812, B. N., Ms. 15171.

lealtad, patriotismo e intrepidez heroica constituía un modelo al honrado ciudadano para hacerle conocer su verdadera obligación en las actuales circunstancias. Es muy sencillo el argumento de esta comedia en prosa, en la que Mathet, que se declara devoto del guerrillero, presenta a un joven reconocido y desengañado que, sin otra recomendación que la de su amor a la Patria y el deseo de sacrificarse en su obsequio, renuncia a todo y se alista en los valientes escuadrones. Es interesantísima la advertencia que precede a esta pieza en la que reconoce que los hechos heroicos que se están sucediendo durante la Guerra de la Independencia, aún no finalizada, están siendo llevados a las tablas de las manos de malísimos dramaturgos que sólo consiguen corromper la escena y mantener el depravado gusto del espectador por las malas comedias:

“El carácter español desplegado a la faz del mundo de quatro años a esta parte con la constancia, intrepidez y braveza que en los siglos VIII, IX y XVI, ha sido como el estímulo de nuestros ingenios para engrandecerle y transmitirle a las generaciones venideras; y en las gloriosas acciones que han cubierto de triunfo a nuestras bayonetas han hallado otros materia suficiente para ocupar el teatro con batallas, derrotas, victorias, desafíos, viajes, castigos, traiciones, etc, etc, logrando sólo entretener el gusto depravado de cierta clase de gentes; asegurar la obstinación del horror y de la indolencia, y añadir nuevos monstruos al número escandaloso que puebla nuestros teatros”. (ff. 2r-2v)

Por este motivo, defiende el autor que ésta, su primera comedia, se presenta al público siguiendo los preceptos del arte y desnuda de todos aquellos brillos y aparatos teatrales que embelesan la vista del espectador, y entretienen su admiración. Reconoce que he recibido una doctrina demasiado escrupulosa para renunciar a los deseos del arte y del teatro, al que considera único barómetro por donde debe dirigirse la instrucción de la juventud. Antes de finalizar su introducción trae a colación unas palabras de Moratín hijo referidas al público como juez imparcial de la obra de teatro, y aprovecha la ocasión para realizar una feroz crítica al dramaturgo madrileño por su vil afrancesamiento: *“El árcade ex-español Inarco Selenio (Don Leandro Fernández de Moratín) cuyo ingenio superior en el arte lo hará tan memorable como la debilidad y corrupción de sus ideas políticas...*

¡Miserable! Compadezcan su suerte los amantes de las letras y los apasionados del teatro”²⁵⁸ (f. 3r).

Toda la comedia sucede en Madrid, en casa de Don Pedro, representada con una sala adornada con decencia, varias sillas y mesa con algunos libros y escribanía. Se reproduce el diálogo entre dos enamorados, Paquita y Juan, en el que la dama defiende que todos los hombres deben alistarse a las banderas nacionales y que ella nunca dará la mano a ningún cobarde. Sin embargo, el padre de Juan se niega a que su hijo siga el camino de la milicia, alegando que “*hay muchos caminos de servir a la Patria y ser útil a la sociedad sin abandonar el más sagrado de los deberes.*” (f. 16r) Don Pedro, padre de Paquita, cuyo hermano está luchando junto a los empecinados, trata de explicar al padre de Juan los deberes del hombre por la Patria, de la que todos somos hijos, y que cuando ésta “*se halla insultada y oprimida todos debemos volar a socorrerla.*” (f. 56v) Pedro les promete que, por su valor y decisión, verán sus nombres escritos en el templo de la inmortalidad, para que en todas edades se admiren y sean estímulo y origen de valor, gloria y nobleza.

También es de 1812 la comedia que se escribió como réplica a la obra que un francés había compuesto para burlarse de los españoles, ambas con el mismo título, aunque la del gallo no se conserva en la actualidad: *El casamiento por boleta de alojamiento*²⁵⁹, salida quizá de la mano de José María del Río²⁶⁰. Se guardan escrupulosamente, como en pocas ocasiones hemos visto, las unidades de lugar, tiempo y acción. La escena es en Sevilla, en la casa de Don Álvaro, señor que se muestra afecto a los franceses y tiene alojado a un médico francés, vejete y presuntuoso que pretende cortejar a su hija Isabel. Sin embargo, ésta muestra siempre su desdén hacia la canalla francesa que ha invadido el país. Se viene también a alojar a esta casa un oficial español, Fernando, supuesto afrancesado que está infiltrado para obtener información. La trama se sucede de forma similar a las

²⁵⁸ Señala Cotarelo que esta comedia es una nueva aplicación de la comedia de Moratín. (E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 358).

²⁵⁹ *El casamiento por boleta de alojamiento, comedia en tres actos, contra la que, con el mismo título, escribió un francés para mofarse de los buenos españoles, compuesta en arábigo, por el maestro Lorenzo Campillos (alias tremenda), y traducida al castellano por don Patricio, su intérprete*, Sevilla, por las Herederas de Don Joseph Padrino, 1812. Alemán define de forma chistosa el significado de “boleta”: “*sentencia de muerte civil para el infeliz vecino, que la recibía asustado de mano del feroz militar francés que se la presentaba. Con ella se alojaba / por ella se alhajaba / y en ella disfrutaba / libertad para quando deseaba.*” (L. Alemán, *La Golondrina, que en vez de cantar rechina*, p. 6).

²⁶⁰ Abogado del Ilmo. Colegio de la ciudad de Sevilla. Férreo conservador nombrado, a la vuelta de Fernando VII, oficial de la Secretaría del Despacho Universal. Consúltese la *Despedida que hace el Lic. D. José María del Río*, Sevilla, Imprenta de Padrino, 1814.

comedias de enredo de nuestro Siglo de Oro, ya que la supuesta esposa de Fernando, Rosalía, no es tal, sino la esposa de un hijo de Álvaro, Luis, que murió en el dos de mayo. Después del reconocimiento y el encuentro, Álvaro cambia de opinión, y de afrancesado pasa a ser patriota convencido por las virtudes que ha observado en Fernando.

Rosalía hace distinción entre los afrancesados engañados, “*persuadidos a que era cordura someterse a la imperiosa ley del destino*” y los que han seguido el partido del francés por inclinación, los cuales, dice, son tan criminales como ellos. Además, Laura, hermana de Álvaro, expresa su certera opinión sobre los invasores: “*Aquí no hay más conversación que de madamas, de libertinajes y de impiedad; ni más estudios que sobre la rapiña, la intriga y la seducción: dentro de este círculo danzan todos los franceses*” (p. 18), y se lamenta de que el juicio de su hermano haya sido prostituido “*hasta el extremo de aborrecer a su misma nación.*” Acaba la obra con los dobles casamientos de señores y criados, la marcha de los franceses avergonzados y las palabras del primer actor:

“*Y si en la época de nuestra opresión tuvo un infame francés el bárbaro placer de presentar en la escena un drama desconcertado, tan monstruoso como denigrativo a este pueblo sevillano; obligándonos a ser el órgano de su maledicencia; un español amante de su patria nos ha proporcionado hoy la dulce satisfacción de vindicar a este pueblo mismo de aquel insulto*”. (p. 35)

La obra se inscribe dentro de las del bando conservador por la defensa que hacía Fernando de la legitimidad del rey de las Españas “*por cuya libertad y la nuestra he hecho, estoy haciendo y continuaré, los más heroicos sacrificios*”.

Pasamos ya al año de 1814 para comentar una comedia publicada, como la anterior en Sevilla, y compuesta en honor de *El terror de los franceses y defensor de las andalucías Don Francisco Vallesteros*²⁶¹. En ella, el rey José se regodea ante sus generales de haber conquistado Sevilla y poder estar tranquilo pues desde esta ciudad puede gobernar España con tranquilidad y obtener todas las riquezas. Montarco, que fue gobernador de Madrid, se presenta como afrancesado y traidor. Fandago, el gracioso, introduce la nota divertida con

²⁶¹ Famosa comedia *El terror de los franceses y defensor de las andalucías Don Francisco Vallesteros*, s.l. [Sevilla], Imprenta del Setabiense, 1814.

su lenguaje vulgar. Aparece en escena un grupo de damas afrancesadas, despreocupadas del todo de la acción bélica en que está sumido su país:

*“Vámonos al baile amiga
que el mariscal nos espera.
Vamos, y démosle gusto,
aunque la España se pierda”*. (p. 4)

Los generales franceses sí son conscientes de la situación y temen a los soldados capitaneados por Ballesteros. Soult propone a Gazán la forma de ganarse como afectos a los sevillanos:

*“Callemos, disimulemos:
regocijos en Sevilla,
toros y bayles tendremos
y también con el Te Deum
a Dios las gracias daremos,
porque nos dio la victoria
contra el brigán Vallesteros,
y con eso alucinamos
a los sevillanos fieros,
esto mismo en los diarios
se publique, y en correos”*. (p. 5)

El general Godinot lleva a cabo en la escena una acción que habíamos visto muy común en los soliloquios interpretados por personajes franceses, pero que es la primera vez que encontramos en una comedia: a causa de su derrota ante Ballesteros, se suicida en escena matándose con un fusil. Fandango le canta un responso en latín macarrónico en el cual le excomulga y no le ofrece el descanso entero *“Requiescat sin pace, amen.”* El mariscal Soult quiere enviar a Gazán a luchar contra el intrépido capitán español, pero se niega por miedo y alega que Napoleón le ha ordenado luchar contra ejércitos, *“no contra*

tigres y diablos / tal es ese Vallesteros / y leones sus soldados.” (p. 9) Finalmente, a pesar de que el general Semelé se ofrece a ir al combate, se dan por vencidos viendo que nada pueden hacer contra Ballesteros y sus soldados. Acaba la obra con alabanzas al zaragozano y con una larga retahíla de Don Carlos alabando al defensor:

*“Sois la gloria y el laurel,
sois vencedor inmortal,
y sois nuestro guerrero fiel,
sois por fin gran Ballesteros,
un astro, un sol, un vergel
un rayo, centella, fuego,
un trueno contra el infiel,
un serafín de Aragón,
y contra Francia un Luzbel,
un amparo de los pobres
un varón sin interés,
un defensor de la patria
y de la iglesia también”.* (p. 17)

Por último, recordamos la comedia de Arriaza, *El hogar patriótico o Los tres estilos*²⁶², representado en Madrid el 28 de agosto de 1814. Escribe en la introducción que esta pieza puede servir de muestra de composición de los tres estilos de poesía lírica: el sublime en la *Profecía del Pirineo*, que se escribió en el año de 1808; el jocosos en el diálogo entre el patriota y el emisario, redactado en 1810 con el título de *El desenfado patriótico*, y el lírico ligero en la canción de *Vivir en cadena*, compuesta en la triste situación de España después de la fatal batalla de Medellín. De hecho esta obra es una especie de introducción a la recopilación de estas tres obras citadas. A la comedia le precede una larga acotación en la que el dramaturgo detalla las acciones que acometen los personajes, su carácter, y el vestuario de los mismos, algo a lo que prácticamente no se

²⁶² J. Bautista Arriaza, *El hogar patriótico o Los tres estilos*, 1814, B. Hca., Ms. 184-3.

había prestado atención en las obras escritas con mayor urgencia en los primeros años de la guerra.

La escena en la que se sitúa la acción representa el interior de un cortijo de Andalucía situado junto a Chiclana en el que hay un gran hogar alrededor del cual aparecen sentados varios mozos de campo, mujeres ocupadas en labores caseras, y Anselmo, un labrador acomodado, de carácter franco y formal, con traje decente, de campo a estilo andaluz. También están sus hijas Currita y Elena, caracterizadas de forma sencilla y suave, vestidas a la labradora y ocupadas una en coser y otra en avivar el fuego. Describe a Álvaro, huésped de la casa, bien vestido, con marsellé, botines y demás arreos del traje andaluz. Su carácter, apunta, es honrado pero maneja alternativamente el estilo irónico y el serio. Finalmente, el solitario Leonardo figura en su traje una especie de ermitaño, ropa talar de color pardo ceñida por la cintura, la barba larga, cayado y sombrero chambergo. El carácter que le atribuye es tétrico, pensador, abstraído, el habla cortada y misteriosa, con tono de inspirado. Añade además que el personaje de Álvaro, el patriota acérrimo, fue interpretado por Avecilla, el del Doctor Xaraves, emisario, por Cristiani, y el de Leonardo por Máiquez.

Ante las quejas de las hijas por el miedo y disgusto que pasan, les dice su padre algo ya tópico en todas las obras patrióticas, como hemos podido comprobar:

*“Confiemos en Dios, hijas,
pues tan hermosa es la causa
que defendemos, tan digna
del brío español, que es fuerza
que Dios por suya la elija”*. (f. 2r)

Leonardo, ermitaño de los Pirineos, es el encargado de pronunciar la larga profecía, que así comenzaba:

*“Ya era pasado entonces
el día atroz, que guardará esculpido
el triste Averno en sus ardientes bronces;*

*y en que rovando a un Príncipe querido
dexó en dolor profundo
huérfana a España, horrorizado al mundo*". (f. 4r)

Después de esta inspirada declamación llega a escena el Doctor Xaraves, en traje negro, como de abate, y una gran berenjena por venera. Con su ridícula persona se pone en escena el diálogo central de *El desenfado patriótico*. Cuando se marcha pide Currita que para olvidar sus impertinencias entonen algún canto,

*“sea, pues, el que dictado
por la desesperación,
fue canto de redención
al labrador y al soldado*". (f. 16v)

Y así entonan el himno que comienza:

*“Vivir en cadenas
¡qué triste vivir!
Morir por la Patria
¡qué bello morir!”* (f. 17r)

*Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona*²⁶³, comedia en dos actos, había sido prohibida con anterioridad por los constitucionalistas porque su autor, Valladares, defendía en ella el absolutismo. El manuscrito, fechado en agosto de 1814, aparece con una larga dedicatoria al “mejor del los reyes”, y en ella explica los hechos:

“La adjunta comedia es la número 102 que he producido y que en nuestros teatros se han representado con singular aplauso que es público. Ésta no ocupó la escena porque el censor don Manuel Sánchez, puesto para este efecto por el

²⁶³ A. Valladares de Sotomayor, *Comedia sin fama. Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona*, en dos actos, B. N., Ms. 16506.

Gobernador político Domenek, repugnó que yo atribuyese en ella a V. M. la Soberanía, y la de vasallos a los que con este título nos honramos. Menos le agradó que el carácter que yo doy a V. M. fuese tan sublime y heroico, que confundiese al tirano Napoleón y que hubiese igualado en esto al dignísimo hermano de V. M. y amadísimo infante nuestro Sr. D. Carlos. Y como no quise acceder a solicitudes tan contrarias a mi leal modo de pensar, quedó el drama sepultado en el olvido con notable sentimiento de los muchos sujetos verdaderamente instruidos que la habían revisado y aplaudido como fieles a su Rey.

Confieso Señor que, para su composición, no tube aquellas veraces noticias que eran indispensables para que resultase con toda la belleza de la verdad de que es susceptible una obra tan mejestuosa; pero esta falta hice que la supliesen ciertos adornos verosímiles que la alta penetración de V. M. notará en ella; lo que hice así porque como mi ánimo fue desde luego transmitir a la muy remota posteridad la magnanimidad de V. M., su espíritu sublime y admirable delicadeza en el exacto cumplimiento de sus promesas, cuyas incomparables virtudes condujeron a V. M. a Bayona, y hacen resaltar más la perfidia, el engaño y la traición del cruel opresor de todos los leales españoles, por serlo de V. M. No hallé un medio más oportuno y brillante que el que manifiesto en mi obra para inmortalizar la grandeza del corazón de V. M. y la inaudita iniquidad de el tirano engañador. Por esta razón di a V. M. y al Serenísimos señor Infante Don Carlos el carácter que les es natural y propio de la Majestad para sostenerla con todo su augusto esplendor en medio de los mayores peligros; en cuyos casos no deben temerse, sino con heroica entereza despreciarse”. (ff. 1r-3v)

Los actores y el argumento, incluso muchos de los parlamentos, son los mismos, como ya comentamos en su lugar, que los de *El rey de España en Bayona*, escena en un solo acto escrita por Juan José Aparicio. Indicaba Valladares que, en contra de lo que ocurría en casi toda su producción dramática, en esta comedia guardaba religiosamente las tres unidades de tiempo, lugar y acción: “*En el espacio de un día se cumple aquel, el lugar en un solo salón, y la acción el cautiverio de V. M. sostenido con toda la fortaleza de un héroe, y todo el esplendor de la corona.*” La escena se desarrolla en un salón regio,

adornado con dos águilas corpulentas y doradas, y sillas sumamente ricas y preciosas para los que han de componer el congreso. El dramaturgo utiliza la misma simbología que venimos viendo en el estudio de todas estas obras: la corona y los grillos que Napoleón ofrece a Fernando. El Emperador alaba en los apartes el inexorable modo de pensar y discurrir que tiene Cevallos, que adquiere mucho protagonismo en esta obra, reconoce su virtud y celebra su integridad. Después de representar el fraude que supuso el congreso de Bayona, muestra a Carlos y a Fernando manifestando su firmeza y constancia de que los españoles los librarán. Acaba la obra de una forma original: el desagrado de los cómicos en tener que representar papeles tan desagradables. Con este motivo, sale a escena el actor que hizo el papel de Napoleón y, tras una profunda reverencia a los espectadores, recita la siguiente décima:

*“El papel de Napoleón
estube representando
y a nuestro gran Rey Fernando
le tengo en mi corazón.
Si en mi representación
hice lo que el Corso hiciera,
lo siento de tal manera
que aborreciendo aquel trato
voy a dar a su retrato
satisfacción verdadera”.* (f. 47v)

Y acto seguido descubre un retrato de cuerpo entero de Fernando VII, se quita el sombrero, hace una reverencia, y declama otra décima.

Del mismo año de 1814 encontramos otra comedia, *La variedad de opiniones y libertad de Fernando VII*²⁶⁴, subtitulada como histórica, que es una alabanza a la persona del rey y que venía acompañada por un sainete y una canción lírica. Esta última la firmaba

²⁶⁴ *La variedad de opiniones y libertad de Fernando VII*, comedia histórica en tres actos, Madrid, Imprenta de López García y Hermano, 1814. Le sigue el *Saynete del astrólogo* y *La perdiz alcarreña, amante de su rey el señor don Fernando VII a su regreso en la Corte*, canción lírica, por don Bernardino Antonio Martínez, Madrid, Imprenta de López García y Hermano, 1814, con licencia del Excmo. Señor Capitán General.

Bernardino Antonio Martínez, por lo que podríamos conjeturar este nombre como el autor también de la comedia y el sainete, ya que las tres piezas están escritas en el mismo estilo, alrededor de un solo tema y con un mismo objetivo. En la larga advertencia que precede al texto expone su autor cuáles son los fines de la misma: juntar lo agradable con lo útil, divertir e instruir, zaherir el vicio e instruir en la religión; y trae a colación una cita de Persio, que expresaba que nunca estuvo en su pensamiento hacer versos que nada significan, ni llenar sus obras de cosas frívolas. El vicio que pretende satirizar el dramaturgo con esta composición y contra el que dirige las flechas es “*el filosofismo maldito que tantos daños ha causado en lo moral y en lo físico en toda Europa*”, haciendo clara referencia al liberalismo. Exponía que el héroe de su comedia, es decir, Fernando VII, había sido envilecido por algunas plumas “*de aves nocturnas*” y que creía muy necesario contraponer este tópico manifestando sus virtudes y su historia, ya que no era necesario más para verle triunfar, y ganarse el amor de todos. Añadía que pretendía desagaviar los daños que se habían hecho con la representación de comedias que pretendían incendiar el corazón del público contra la verdadera Soberanía, y así concluía:

“Si me faltan las qualidades de energía, dulzura y persuasiva; si no tengo lo sublime para inflamar y mover, es porque me he propuesto hacer un drama historial y doctrinal para contraponer doctrinas a doctrinas, zelo a zelo, y apostolado a los apostolados de los papeles subversivos que se han esparcido para emponzoñar al reyno. Es comedia para la sencillez del público, no para los talentos despabilados. La compuse para un vulgo fiel a su Soberano, y no digo más”. (p. 2)

Los actores de la comedia que, a decir verdad poco tiene de histórica, eran una mezcla de personajes reales, inventados y alegóricos. En ella participaban Fernando VII, Arístides, filósofo impío, Prudencio, filósofo cristiano, Mequetrefe, soldado gracioso, el conde Subiht, edecán ruso, ninfas alegóricas: la Religión, la Paciencia, la Paz de corazón y la Justicia, un pastor, un criado, música y acompañamiento. Fernando aparecía sentado con una cadena vistosa al cuello en signo de su prisión, y se lamentaba, al igual que en los monólogos por él protagonizados, por su encierro y las vilezas y perfidia de Napoleón: “*Y en quatro días: qué dolor tan vivo! / Fui Príncipe, fui Rey y fui cautivo*”. La Religión,

ataviada con esclavina y borbón de peregrina, se queja de la nueva secta que ha surgido, la de los liberales:

*“¡Ay! Escritos blasfemos muy impíos,
me tienen muy herida,
aun más que los judíos;
porque en las centinelas de alto muro,
hallan esos impíos su seguro.*

[...]

*Con título de reforma
toda secta del infierno
ha vestido su malicia
su ponzoña o su veneno.*

[...]

*Quando principió la guerra
todos clamaban diciendo:
que viva la Religión,
viva nuestro Rey y dueño.
Se ha prodigado la sangre
defendiendo estos objetos:
¿y ya callan y enmudecen
con los escritos que vemos?”* (pp. 5-6)

El rufián Mequetrefe se alza en defensor de la Religión y se enfrenta a Aristides, el filósofo impío, supuesto representante de los liberales:

*“Quando la Nación estaba
en sus apuros gimiendo;
quando todo eran desdichas
vosotros sin perder tiempo
de teatro y diversiones*

*para aliviarla, los medios
eran discutir mil cosas*". (p. 8)

Prudencio, el filósofo cristiano, le habla de los sistema políticos para tratar de convencer al impío de que el monárquico es el mejor y el que menos problema ha causado siempre. En el segundo acto se presentaban las figuras alegóricas explicando ellas mismas que eran las virtudes resplandecientes de Fernando, y en largos parlamentos justificaba cada una de ellas qué significaron para España y para el cautivo durante la guerra y cómo animaron los corazones del pueblo contra el invasor. Deciden llevar el laurel de la gloria al rey católico que continúa en prisión. Mientras lee la cédula y el pasaporte que le ha traído un edecán ruso, las virtudes le ponen la corona y le quitan la cadena. La comedia finalizaba con la llegada del Deseado a nuestro país, y el avezado dramaturgo no quería dejar ni un cabo suelto, todo para gloria del Borbón:

“Si esta comedia se actúa en campo descubierto, vendrá Fernando a caballo, su tío y el Príncipe a los lados. Se procurará todo el acompañamiento lucido que se pueda o algún tambor, y se harán algunas salvas. Llegan al tablado, se apean, y los caballos los llevan los criados, dan un paseo en el tablado con orden y se entran. Si no se hace en campo, saldrá el acompañamiento por una puerta del teatro y entrará por otra: las salvas y la música se hace por dentro. Entre tanto que dan un paseo por el tablado suenan voces de vivas a Fernando”. (p. 27)

No faltaron composiciones filomonárquicas o conservadoras, escritas en el momento de ingreso de Fernando en España, como *El teatro sin actores*²⁶⁵, drama en un acto de Enciso Castrillón, en el que se escenifica la celebración que se organiza en un pueblo castellano, de forma ruda e ingenua, el día del santo del padre y del hermano de Fernando. Se llevo a las tablas en el coliseo del Príncipe del 5 al 9 de noviembre de 1814. Con igual empeño metateatral y del mismo autor es *La comedia de repente*²⁶⁶, análoga

²⁶⁵ F. Enciso Castrillón, *El teatro sin actores* Madrid, Imprenta de Repullés, 1814.

²⁶⁶ F. Enciso Castrillón, *La Comedia de repente*, drama en un acto, en obsequio de nuestro católico monarca el señor don Fernando VII, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814.

función que se celebra en otro pueblo de Castilla, esta vez para el cumpleaños del rey. En ambos dramas, un representante de la aristocracia asiste benévolutamente a las sencillas manifestaciones populares. Esta última, a pesar de ser una obra sosa y de circunstancias, se representó en el coliseo del Príncipe en mayo, octubre y noviembre de 1814. En ella, una señora marquesa y su hija, que habían venido a la fiesta del pueblo, ven que no hay diversión que les interese y desean marchar a sus casas ya impacientes; pero les comunica su lacayo que el coche les ha sido embargado, y la causa está en que se está preparando una misteriosa función de la que nadie sabe nada, excepto su artífice, Don César, interpretado por Máiquez, que la prepara en sigilo y secreto para honrar a Fernando VII, y han querido que tan importantes personas se quedasen en la función, que va a durar toda la noche.

El corralón de la casa de Don César, el rico del pueblo, se ha convertido en una bella sala adornada donde entra la gente del pueblo, entusiasmada porque hay cena preparada, y la gente noble, acompañados de César, que *“saldrá vestido a la española antigua”*, según aclara él mismo, para obsequiar a Fernando, pues el rey ha podido salir de su cautiverio porque España no olvidó que era España. Cuando comienza el brindis se corre el telón de frente y se ven unos escarpados peñascos, y en lo último el retrato del rey. Va adivinando el personaje Fulgencio y afirma que esas peñas representan en bosquejo el tiempo en que el monarca estuvo en cautiverio, *“montes de dificultades / le apartaban de su pueblo.”* Los propios espectadores de la función se han convertido en actores. Y así, Francho representa a la masa del pueblo que luchó sin armas por su rey, y el capitán, Don Ruperto, figura que es el ejército. Al ir a entrar en los peñascos, el que está enfrente del capitán se transforma en un soldado francés, y el que toca enfrente de Francho se convierte en una vieja muy fea y exagerada. César va explicando al auditorio cómo ese soldado es un recuerdo de la milicia y del obstáculo de las tropas enemigas. La vieja, explica, figura el abatimiento en que la nación estaba: empobrecida y sin medios para mantener las tropas, después de haber sufrido por tanto tiempo guerras tenaces y ruidosas. Cuando van a acometer al soldado y a la vieja, se vuelven a convertir en roca y César les comunica que ya tienen el paso franco

*“porque no hay impedimento
que sea capaz de arrendrar*

*a los ánimos resueltos
a lograr grandes empresas*". (p. 55)

Anuncia con gozo el feliz regreso de Fernando debido a la Divina Providencia y anima a todos a que le ofrezcan tributo y homenaje después de haber representado, aunque sólo sea en bosquejo, las escenas admirables que han presenciado. Por último, las peñas se transforman en una vistosa decoración, una ninfa canta un aria y se ejecuta un baile con cuatro bailarines que figuran las partes que contiene el Universo.

Muchas otras comedias que citamos en la bibliografía se compusieron con posterioridad a la Guerra de la independencia reflejando en sus títulos y contenidos a héroes, batallas o días insignes de esta lid por la independencia. Recordamos exclusivamente la compuesta por Antonio Farigola y Domínguez en 1816, *El más arrogante esfuerzo de la milicia española [o defensa de Gerona]*²⁶⁷, por contener una advertencia con interesantes ideas acerca de la composición de comedias patrióticas. Exponía el escritor que su obra poseía tres cosas sublimes: el haberse hallado su autor entre los furios de la guerra, sabiendo por eso buscar la proporción de los lances con la viveza que se requiere, escribiendo con la naturalidad propia de aquellos casos y despreciando lo que adoptan otros poetas "*para el brillo de sus composiciones*"; el ser verdad cuanto ella manifiesta de modo que, "*sin escrúpulos se le puede dar el nombre de Comedia verdadera*"; y el evitar relaciones largas o pasos molestos "*quitando así el trabajo a los actores de suprimir verso alguno*." Añadía además que no ignoraba las reglas poéticas, pero que no había querido seguir las "*porque no estoy obligado a servir el orden macarrónico que otros establecieron; y que solo era bueno para aquellos tiempos*" (s.p.).

-Tragedias

Vieron los nacionales mucha intención patriótica en la reposición de la tragedia *El Cid*²⁶⁸, de Pierre Corneille, del 11 al 14 de octubre de 1810 en el coliseo del Príncipe, a pesar de ser una fecha en la que dominaba José I en la capital. Provocó gran efervescencia

²⁶⁷ D. A. F. y D., *El más arrogante esfuerzo de la milicia española [o defensa de Gerona]*, comedia en cinco actos, Barcelona, Juan Ignacio Jordi, 1816.

²⁶⁸ Pierre Corneille, *El Cid*, tragedia refundida por D. T. G. S. (Don Tomás García Suelto), Madrid, Oficina de García y Compañía, 1803.

su representación, en la que hizo el papel del Cid el señor Vicente García, actor retirado, pues los espectadores identificaban su situación con la de este héroe burgalés que rehusó someterse a los extranjeros. Además, Rodrigo, al vengar a su anciano padre Diego Laínez de las afrentas del conde de Orgaz, padre de Jimena, mostraba las inspiraciones del valor y del heroísmo. Por este motivo, el público demandó al director de los teatros, de forma muy significativa, que se pusiera en la forma antigua, por lo que aparecía en la prensa anunciada del 15 al 19 de octubre la tragedia *Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez*²⁶⁹, “en los términos que siempre se ha representado.” Isidoro Máiquez desempeñó el papel de Martín Peláez, y la obra se llevó a escena en más ocasiones, noviembre de 1811 y septiembre de 1812, también con la colaboración de Vicente García. La concurrencia a estas dos obras fue tal, escribe Cotarelo, que hubo que habilitar en el teatro nuevas localidades. La significación de este fenómeno era el patriotismo madrileño que se revelaba de este modo contra la dominación extranjera, y que llegó al extremo de aplaudir meses después la malísima comedia de Laviano, *La afrenta del Cid vengada*, que se representó en el Príncipe en junio y julio de 1811²⁷⁰. También se llevó a escena en enero y febrero de 1813 *Las mocedades del Cid*²⁷¹, de Guillén de Castro, en la que se mostraba el valor heroico de Rodrigo con el que libró a su Patria de los moros. Después de dar muerte al conde por la afrenta que hizo a su padre, le aconseja éste que salga a luchar contra los árabes para que el rey Fernando vuelva a tener confianza y aprecio de él:

*“Buena ocasión tendrás para empleallos,
pues Moros fronterizos arrogantes,
al rey le quitan tierras y vasallos;
que ayer, con melancólicos semblantes,
el Consejo de Guerra y el de Estado,
lo supo por espías vigilantes”.* (p. 120)

²⁶⁹ Comedia famosa, *Vida y muerte de el Cid, y noble Martín Peláez*, de un ingenio de la corte, s.l., s.n., s.a.

²⁷⁰ E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 308. La reseña que de esta obra se hizo en la prensa no era nada halagadora. Decía así: “*Nuestro valeroso Cid, guerrero ilustre, caudillo invicto, cuyas hazañas y grandeza de ánimo le han de dar eterna fama entre todas las naciones, parecía que por tocarnos tan de cerca debía mejorar la suerte de los comediantes; pero se nos ha presentado tan desaliñado y frío, tan estropeado y sandío, que nadie ha hecho caso de él [...] la verdadera afrenta del Cid es la de verse así deshonrado en el teatro español, por un ingenio de contrabando que se ha creído capaz de bosquexar un rasgo de la vida de aquel héroe.*” (*Gaceta de Madrid*, 30 de mayo de 1811, p. 599).

²⁷¹ Guillén de Castro, *Mocedades del Cid*, ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 1982, 3ª ed.

El Cid, al que se le califica de leal, valeroso, honrado y fuerte es, además, cristiano, pues en el teatro del Siglo de Oro, al igual que vemos en las piezas de la Guerra de la Independencia, el aspecto religioso nunca falta: ser buen caballero lleva implícito ser buen cristiano, por lo que tiene en una mano la espada y en la otra una cruz invocando a Dios, la Virgen o a algún santo. Sí se dio cuenta el periodista y dramaturgo afrancesado José María Carnerero de la traición que había realizado Máiquez al representar esta obra, patriótica por las circunstancias, a pesar de contar con una importantísima subvención de José Bonaparte, y así se lo recriminó en el Apéndice de la *Gaceta de Madrid* del 16 de octubre de 1810.

En consonancia con estas piezas fue también la representación, en variadas ocasiones, de la comedia de Zavala y Zamora *Triunfar sólo por la fe o Conquista de Lara por el conde Fernán González*, en la que se evocaba la lucha de la España cristiana contra el invasor Almanzor. Con el mismo afán de recordar al pueblo las victorias de los españoles contra todo tipo de enemigos extranjeros se representaron en la Cruz *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo*, de Laviano, y la más famosa de todas, *Los siete infantes de Lara o El traidor contra su sangre*, compuesta por Vélez de Guevara y Cáncer.

En junio de 1813, tras las victorias españolas, se representaron dos tragedias en el Príncipe: *Omasis*, en cinco actos, traducida al castellano por Juan Francisco Pastor, conservador, y el *Pelayo* de Juan Manuel Quintana, líder del partido liberal. *Omasis*²⁷² está precedida de una introducción escrita por Pastor en la que hace ver la relación que hay entre la tragedia y los acontecimientos de la península:

“Llegaron los tiempos decretados por Dios en su justa cólera y apareció en nuestro suelo el más terrible de los fenómenos políticos. El terror ocupó entonces el asiento de la libertad social. La discordia civil dividió las familias, resplandecieron las venganzas, y la antigüedad y la costumbre, estos dos apoyos de todo buen gobierno, fueron proscritos por la ley marcial, que dictaba imperiosamente su voluntad en nuestras desgraciadas provincias”. (p. 1)

²⁷² J. F. Pastor (trad.), *Omasis o Josef en Egipto*, Madrid, Don Miguel de Burgos, 1815.

Escribe, además, que atraído del fasto trágico del héroe quiso traducir esta obra y que el público quedó contento cuando apareció en escena. Pastor mismo explica las analogías y relaciones que hay entre el drama bíblico de José (Omasis) y los personajes de la historia, con la situación de España:

“Las lágrimas de Jacob por su bien amado eran en el pueblo español llantos de desesperación por su adorado monarca. Los tiernos coloquios de José con Benjamín le recordaron el precio de aquella cordial dulzura que apenas habían gustado para estar más inconsolables con su pérdida. Los beneficios que desde Menfis prodigaba a sus pueblos, atraían con más ardor sus deseos hacia el tiempo de verlos imitados por su monarca restituido. La indulgencia con sus hermanos ingratos, la que había de tener con sus vasallos débiles a la restitución de un hijo llorado por perdido, el pueblo español, olvidado de su gravedad, sollozaba con ternura, lisonjeado de una esperanza que no había abandonado jamás y que ahora está gozando”. (p. 2)

La última tragedia que encontramos, que no fue representada, es la de Custodio Tadeo Moreno²⁷³, *Murat desenmascarado*²⁷⁴ que, a pesar de estar escrita en 1814, responde a los parámetros de las obras patrióticas que se compusieron en 1808. La tragedia, que manifiesta las insidiosas tramas y violencias de Murat en el día dos de mayo y la conducta del Consejo de Castilla, aparece dedicada al duque del Infantado, pues expresa su autor que necesita de protección para que vea la luz pública, ya que esta obra es *“más bien hija de mi patriotismo que de mis conocimientos poéticos.”* (f. 4v) El teatro representa en el primer acto una sala del Consejo de Castilla con el retrato del rey y el estrado donde se coloca el Tribunal, en el que está el presidente y todo el Consejo a las 6 de la mañana. Recuerdan los apellidos más famosos castellanos: *“aun hay Rodrigos, Córdoba, Pizarros, / hay Corteses, Hernandos y Paredes”* (f. 10r), convencidos de que todavía quedan caudillos que dirijan al

²⁷³ Custodio Tadeo o Custodio Teodoro, Danteo o C. T. M. G. es autor de numerosas obras dramáticas, originales y traducidas, prácticamente todas conservadas en la sección de manuscritos de la B. N., entre ellas el juguete cómico alegórico *El portento de España* (1805), que quiere que se represente en la fiesta del príncipe y tiene también idea de dedicárselo a la reina, y el drama sacro *Las maravillas de Dios por el brazo de Josué* (1808). En el catálogo de la B. N. aparece registrado, con el mismo nombre, un grabador nacido en 1780, del que se conservan varias litografías, pero no podemos confirmar que se trate de la misma persona.

²⁷⁴ D. C. T. M., *Murat desenmascarado*, tragedia en cuatro actos, Madrid, 1814. B. N., Ms. 15907.

pueblo a la libertad. Con sus parlamentos nos ponen en situación de lo que ha sucedido: el engaño que ha llevado a Fernando a Bayona, la entrega del prisionero Godoy y las pretensiones de Murat. Gil de Lemus les hace partícipes de su desconfianza y de su temor a que el trono de Fernando sea profanado, y propone que ante el desmedido orgullo de Murat, el Consejo sólo puede hacer dos cosas, o mantenerse firme e inexorable, o retirarse a la España libre. Gil propone escribir una proclama para exaltar el ánimo de los españoles a la justa defensa de la nación. Después de haber recibido la noticia de que el rey Fernando quiere que se convoquen las Cortes con el fin de tratar únicamente de la defensa de la Patria, el diputado muestra sus heroicos nobles sentimientos, algo que era reflejo del sentir de la mayoría de los españoles y que les encantaba oír en los teatros:

*“Si yo logro la dicha de ser útil
a mi Rey y a mi Patria
no ambiciono distinciones ni honores,
mi vida no la vendo a los peligros
por lograr un destino de alto rango,
quanto porque contemplo que la Patria
exige sacrificios de sus hijos;
por ella y por mi Rey estoy dispuesto
a derramar la sangre de mis venas”.* (f. 16v)

El francés Belliard muestra cierto respeto a los españoles, admira su entereza y carácter, y se atreve a sugerirle a Murat:

*“Mirad que no es honor de los franceses
acometer a un pueblo desarmado;
contemplad que tal vez desesperado...”* (f. 19r)

Murat, no obstante, demuestra su fiereza y odio hacia los españoles que lo han insultado o se han burlado de él, a los que sólo perdonará, dice, cuando haya visto salpicados con la sangre los sitios donde fue insultado. La lucha del dos de mayo no se

muestra en escena; se la relata Negrete, y ante el conocimiento de su disputa obstinada y exaltada, Murat exclama: “¿qué gente es esta que Madrid habita? / ¿son hombres o son furias del Averno?” (f. 23v) Cuando el duque de Berg sale a recrearse con los cadáveres de que está regada la plaza, rabia de furor al comprobar que son franceses y enloquece al saber que ya han muerto más de dos mil a manos de la plebe:

*“...¡Cómo, cómo,
el avismo no se abre y abortando
las furias del averno no me ayudan
a vengarme de un pueblo tan osado!
Mas yo tengo las furias en mi pecho
ellas me indicarán lo que hacer debo
para vengarme impune y a mi salbo”*. (f. 23v)

Belliard recrimina a Negrete que no haya hecho nada por su Patria y que no se haya atrevido a manifestar su desacuerdo ante el violento proceder de Murat, que aparece reconcomido por la venganza durante toda la obra. El teatro representa en el último acto la casa del señor Gonzalo Josef de Vilches, y en ella reunidos los señores del Consejo, a las 10 de la noche, con lo que vemos que se ha cumplido rigurosamente la unidad de lugar. Lasanca presagia algo siniestro y simulado. Gil les confirma sus sospechas, porque los prisioneros están siendo conducidos para su fusilamiento. Recalca el autor estas palabras en las que describía al cuñado del Emperador:

*“Era su rostro al fin desenmascarado
un ente despreciable, aborrecible
por su traición y atrevimiento osado”*. (f. 43v)

-Dramas

La denominación genérica de “drama” fue desarrollándose por estas fechas, ya desde finales del Setecientos, para llegar a convertirse en la más habitual, podíamos decir, prioritaria, en la época del Romanticismo. Posiblemente este nombre de drama pasó del

francés, al igual que había sucedido con otros géneros de prodecencia extranjera -como el de la opereta- para designar a las comedias sentimentales, tan de moda desde finales del XVIII, y a las que se les confirió otro nombre debido a que mezclaban en sus argumentos elementos trágicos con cómicos; por lo que no les venía bien el nombre de comedias, con el que sólo se designaba a piezas con un tema alegre.

La primera de las obras del fraile dramaturgo Juan José Aparicio, de quien ya hemos hablado con anterioridad fue un drama en dos actos, *El mejor triunfo de España, La victoria de Baylén o Rendición de Dupont*²⁷⁵, escrito en 1808 con “furor bélico” y que tenía como tema la batalla de Bailén. La escena se sitúa en los campos de este lugar, al amanecer, y representa un campo situado a lo lejos y una tienda de campaña delante de la que pasea Dupont con su edecán Bremond, que se presenta magníficamente adornado con un gran plumaje en el sombrero, cubierto el pecho de veneras y ceñido con una banda. A lo lejos, se oye estrépito de armas, tiros de fusiles, cañones, etc. Dupont habla con todo su orgullo tratando a los demás de cobardes, dementes, fatuos y desarrapados. Va al campo a animar con su presencia el combate “entre las dos comparsas de españoles y franceses.” (p. 8) Bremond, sin embargo, critica la imagen del capitán imperial y su orgullo, y ya empieza a vislumbrar que quizá el suelo español les traiga la ruina e incluso la muerte. Observa la lucha desde la tienda y comenta que van cayendo al suelo los guerreros invictos, al tiempo que admira el valor de los españoles. Va informando de la acción, que nunca pasa a un primer plano: la caballería sin orden, rota y deshecha, columnas enteras de las mejores tropas que caen sin cesar, casi toda la vanguardia prisionera: “*El polvo, el humo, el desorden / impiden el que se vea / el más horrendo combate.*” (p. 11) De nuevo se narra otra batalla que no se ve, tapada por una espesa niebla de polvo y según se va disipando, Bremond informa de los terribles estragos en el ejército francés. Bedel, sin caballo, con una espada en la mano, herido en un brazo y aterrado se acerca a la escena, y le confirma la fiereza de los españoles, a los que llama tigres, y la ruina de su ejército:

²⁷⁵ J. J. Aparicio, *El mejor triunfo de España, La victoria de Baylén o Rendición de Dupont*, Madrid, Imprenta de Doblado, 1808. Otras obras con Dupont como protagonista se escribieron en estos años, aunque no todas se han conservado, como la salida de la pluma de J. A. Poveda en 1813, *Dupont rendido en los campos de Bailén*, la de Francisco de Paula Martí, *Derrota de Dupont en los campos de Bailén y triunfo del general Castaños*, o la de Antonio Fages y Felipe Cascante que sí se conserva manuscrita en la Biblioteca del Teatro de Barcelona, *Dupont rendido o el triunfo del patriotismo*. Se tiene información de un Antonio Fages, auditor de guerra en 1808, primer alcalde constitucional de Figueras y miembro de la Sociedad Patriótica en 1820. (*Diccionario Bibliográfico del Trienio Liberal*, pp. 219-220).

*“La caballería, no es tal
los corazeros, en tierra:
los mamelucos, rendidos:
la infantería, ya presa:
los invencibles, vencidos:
los imperiales, sin piernas”*. (p. 19)

Mientras, Dupont se lamenta con una serie de paralelismos

*“Maldita sea su ambición
maldita la suerte nuestra,
maldita sea Andalucía,
maldita Sierra-Morena,
maldita toda la España
y maldita mi existencia”*. (p. 20)

Aparece entonces un soldado español, sin casaca, con los brazos desnudos: en una mano la espada, en la otra una cabeza pendiente de sus cabellos, y en la boca un corazón atravesado entre los dientes; todo sangriento y horrible, que viene a buscar al general francés que ha huido de la batalla, para poder saciar su rabia en él. Dupont se dispone a huir seguido de Bermond pero el soldado le pone la espada en el pecho y lo detiene. Bedel le propone que los corte la cabeza allí a los tres antes que pasar por la humillación de su vencimiento cobarde ante Castaños. Pero no sucede así, sino que después de una típica escena de desfiles militares y de la rendición de las armas y de las banderas enemigas, todo al son de la música marcial, se firman las capitulaciones y se hace hincapié varias veces en la generosidad del capitán español y en el buen trato de los vencedores a los vencidos.

De 1809 es el drama de Félix Enciso Castrillón, *Una fineza de la Inglaterra o sea La Libertad de las tropas españolas que estaban en el Norte*²⁷⁶, representado en Cádiz con

²⁷⁶ F. Enciso Castrillón, *Una fineza de la Inglaterra o sea La Libertad de las tropas españolas que estaban en el Norte*, drama original en tres actos, representado en el teatro de la M. N. Y. L. ciudad de Cádiz el día 4 de junio de 1809, en celebración de los días de nuestro augusto aliado el Sr. D. Jorge III, dedicado al señor Don

motivo de la celebración de los días de Jorge III. En la dedicatoria al cónsul británico expresa Enciso que escribió este drama “*con el fin de perpetuar la memoria de unos sucesos tan gratos para los españoles como gloriosos a los ingleses*”, y asegura que “*si la obra tiene muy corto mérito en cuanto a su composición, es también muy apreciable por los sucesos que recuerda, y el fin con que se presentó en el teatro.*” Le sigue un prólogo en el que muestra porqué eligió el tema y cómo lo llevó a cabo. Por su importancia lo reproducimos prácticamente entero, ya que nos proporciona un claro ejemplo de la composición de estas obras patrióticas:

“Los sucesos que ocurrieron en el Norte con la columna española, que la intriga del más odioso tirano arrancó de su patria, y el regreso a ésta de aquellas leales tropas, ofrece un quadro el más interesante a nuestra nación, el más glorioso para la Inglaterra, y por todas sus circunstancias el más digno de presentarse en la escena [...] a pesar de estar bien cierto de que este quadro el más análogo a las circunstancias del día, era también el más difícil de reducirse a un drama.

No quiero hablar de lo imposible que me era observar aquí las leyes establecidas para la Comedia y la Tragedia (pues nadie duda que los dramas están exceptuadas de ellas, y mucho más aquellos que como éste refieren un hecho histórico) y sólo me ciño a las dificultades que por su misma naturaleza me presentaba la acción que había de ofrecer en la escena. Los papeles públicos y las noticias particulares me hacían ver la infinidad de sucesos, el sin número de incidentes que prepararon la grande obra de la libertad de aquellas tropas; y al mismo tiempo que todos me parecían muy dignos de referirse, hallaba que eran tantos y sucedidos en tan diversos puntos, que no podía presentarlos en la escena sin hacer un drama inaguantable por su duración, e incapaz de executarse por la multitud de interlocutores.

Conocí que necesitaba un tino muy particular para dar a mi obra una forma regular, una marcha metódica, en fin, una apariencia de orden que hiciera disimulables los muchos vacíos de tiempo que me era imposible llenar, y que

Diego Duff, cónsul General de S. M. Británica en dicha ciudad, Cádiz, por Don Nicolás Gómez de Requena, impresor del Gobierno, s.a. [1809].

presentase reducido al espacio de dos horas lo que sucedió en muchos meses, con tal arte que el espectador sin hacerse mucha violencia dixese: esto no fue así, pero así pudo ser. Para conseguirlo reuní los principales hechos y, no atendiendo a los tiempos ni lugares presenté el todo de la salida del ejército español, ciñéndome a la corta porción de tropas que acompañaban a su General. A estas atribuí las sublevaciones que hubo en el ejército, negándose a reconocer el gobierno intruso, los diversos reencuentros que tuvieron con los franceses, y en una palabra, quanto ocurrió en la masa del ejército.

Conociendo que el teatro exige que la acción sea entera, es decir, que pueda concluirse, no quise terminar mi drama en el embarco de las tropas, y empleé un acto en pintar la llegada a la patria, pareciéndome que sería cosa muy interesante el ver en la suspirada tierra aquel ejército que tantas dificultades había vencido. Por otra parte, la experiencia me ha enseñado que el público pide cierta viveza en los finales de los actos, y así me tomé la licencia de poner un pequeño reencuentro al embarcarse las tropas, pues si no le hubo entonces, los hubo antes; y si al tiempo de verificar el embarco se hubiese opuesto el enemigo, es innegable que nuestras valientes tropas se hubieran abierto paso a viva fuerza. Esta ficción no es inverosímil y complace al espectador, que no sufriría que en relación se le dixese el embarco, ni tendría paciencia para ver cómo tranquilamente tomaban las tropas las naves, sin decir que era cosa muy débil y parecida a un rasgo de linterna mágica.

En fin, he procurado dar al drama todo el colorido teatral de que es susceptible, y si no he acertado, a lo menos he seguido aquel precepto: Lo que finjas sea verosímil". (pp. 4-7)

Las tropas españolas que estaban confinadas en Dinamarca fueron obligadas por parte del general francés a realizar una ceremonia de juramento de fidelidad al rey José I. El general español muestra su patriotismo y se retira a su habitación para no influir a sus soldados a la hora de jurar. El francés, por su parte, arenga a los ejércitos españoles haciéndoles ver la decadencia en que estaba España hasta que Napoleón puso su mano en ella, pero ellos se rebelan abriendo fuego contra los galos. El general español los pone en

orden y les promete que buscará la forma de impedir el juramento y expone claramente su patriotismo ante el general francés, que ha conseguido salvar la vida del ataque los insubordinados:

*“Señor, la odiosa cadena
de los tiranos, oprime
los cuerpos, pero conservan
las almas su libertad”.* (p. 62)

Después de una corta batalla de la que salen vencidos los franceses se acerca por el mar una escuadra inglesa que viene a por los soldados españoles para repatriarlos a España. En el acto tercero se figura en escena el desembarco de las tropas en Cantabria con todo el aparato posible de música, pueblo, etc., según indicación del autor. Un anciano que ha salido a buscar a su hijo y se reencuentra con él interrumpe la arenga del general para ofrecer un largo e improvisado discurso sobre el amor a la religión y la Patria, que acaba:

*“No está en tus manos el vencer,
pero sí en tu mano queda
morir libre o ser esclavo”.* (p. 100)

Finaliza la obra con una nota del dramaturgo en la que comunica al lector que, concluida la representación de este drama se dio en Cádiz un fin de fiesta que consistió en una especie de Academia celebrada en una vistosa decoración de plaza. Se cantaron varias piezas escogidas y se concluyó enlazando las banderas de ambas naciones y dándose los brazos los jefes, en símbolo de la estrecha amistad que los unía. Por último, se cantaron en obsequio del augusto aliado unas coplas acomodadas a la música de una famosa canción inglesa.

En el mes de septiembre de 1812 se estrenó y estuvo en escena cinco días seguidos el drama alegórico en dos actos, hoy desconocido, *Un obsequio a Fernando o el espejo mágico*, que se atribuye al dramaturgo Félix Enciso de Castrillón.

*El templo del destino o El tiempo futuro*²⁷⁷, drama heroico del duque de Híjar, se representó en Cádiz para celebrar los días de Fernando VII en mayo de 1812, y en Madrid se llevó a las tablas dos años más tarde, el 30 de mayo de 1814. El autor había colaborado también con su pluma en la poesía patriótica escribiendo un “Himno a las víctimas del dos de mayo.” A su drama le precede un interesante prólogo en el que nos explica los motivos por los que eligió la alegoría y las dificultades para llevar a cabo esta empresa, en la que pretendía seguir las reglas del drama, y para la que fue movido tan sólo por su patriotismo y amor a Fernando VII. Lo reproducimos a continuación:

“El drama fue consagrado desde su origen a hablar al corazón del hombre, y dirigirlo a la virtud poniendo en movimiento los afectos. [...] Lo recuerdo porque cuando tomé la pluma para escribir la composición que presento al público, me hallé en la misma situación que los poetas griegos: compelido contra mi genio, que ama el retiro, a escribir un drama para el día de nuestro monarca, en un tiempo en que devasta nuestro país una guerra injusta y desoladora, una agresión vil, tiempo en que se debe excitar el valor y entusiasmo, la presencia de unos hechos tan grandes en sí, muchas particularidades interesantes individualmente, y en una palabra, una reunión de circunstancias que con corta reflexión podrá conocer cualquiera, y exigirían una digresión que no es de aquí si hubieran de explicarse, resolví valerme de los grandes recursos de la mitología introduciendo la máquina, para que por este medio pudiesen ponerse baxo un punto de vista general todos los extremos que debían abrazarse. El desorden de las pasiones humanas no podía ser análogo al objeto, las hazañas bélicas no admiten contrastes que interesen, ni reglas dramáticas, ni aun posibilidad de representarse con verosimilitud. Me vi pues reducido a la alegoría pura, donde todo había de ser creado por mí, todo grandioso y por lo tanto más difícil. Metastasio, cuyo talento es bien conocido, se exercitó mucho en este género y no siempre fue feliz: ¡cómo había yo de estar sin susto, mayormente cuando a tanto cúmulo de dificultades se agregaba al poco tiempo, y la común opinión que no presume capacidad en quien se vio muy

²⁷⁷ Duque de Híjar, *El templo del destino o El tiempo futuro*, drama heroico en cuatro actos representado en el teatro de Cádiz en celebridad de los días del Sr. Fernando VII el día 30 de mayo de 1812, Cádiz, Imprenta Tormentaria, 1812.

favorecido de la fortuna? Confieso que más de una vez quise dejar la obra incompleta, y que solo el amor al Rey, a quien conozco y he tratado, me venció a continuar para dedicarle un tributo de cariño y memoria en su cautiverio. En fin, apuré los recursos de mi corto talento, ensayé el drama, y el público lo recibió con agrado. Los actores y el asentista se prepararon a cuanto pudieron, y yo contento con este lauro, volví a mi retiro antiguo: de él saca esta producción las instancias de algunos amigos: no tengo la presunción de presentar una obra perfecta comparable a la de los grandes maestros. Me rindo al deseo y parecer ajeno, persuadido de la verdad de aquel dicho de un famoso antiguo, que en las grandes empresas no es pequeño triunfo haberlas intentado”. (pp. 3-6)

La escena es en la antigua Cantabria, único reducto de la Hispania que quedaba por conquistar a los romanos. Comienza mostrando el carácter patriótico y propagandístico del drama al dar a conocer desde el principio el asedio que sufren los resistentes cántabros por las tropas romanas, lo mismo que sucedía en el baluarte gaditano al tiempo de su representación en los coliseos. Así expresa Veranio el sentir de los héroes de la Patria:

*“Obras y no pensar es el remedio
obras y no pensar es necesario.
Si de la patria llega el exterminio
a la fuerza en buena hora sucumbamos,
y sean de su amor en los altares
nuestras vidas, el último holocausto”.* (p. 10)

El Embajador romano Fulvio trata de convencerlos para que no entren en guerra, ya que esto les traerá “*desolación, ruina y estragos*” y les expone que el emperador Octaviano les dará leyes sabias y útiles, algo que recordaba claramente al espectador las falsas promesas de los Bonaparte. Los cántabros, por boca de Veranio, le hace saber que

*“Los beneficios de que hacéis alarde
en quien los apetezca derramadlos:*

*con nuestra rustiquez hemos vivido
con nuestra rustiquez vivir tratamos”.* (p. 18)

Los cántabros piden ayuda a los dioses del destino y dos valientes guerreros van en busca de la pitonisa Eledia para desentrañar lo que los dioses han revelado al sacerdote. En una ambientación cercana a la romántica, con peñas y riscos escarpados, ásperas y quebradas montañas llenas de manchones de matorrales, cumbres elevadas y grutas en el suelo, tiene lugar la escena siguiente. Conocemos en este acto la realidad de lo que pasa en este valle del destino, secreto y escondido, donde raptan a muchachas inocentes bajo el gobierno de Eledia, que ordena matar a todos los hombres que por allí se acercan. Al lóbrego paisaje le acompañan las lágrimas, llantos, aclamaciones al justo cielo, el derramamiento de sangre, los sacrificios horribles, en fin, el holocausto llevado a cabo por las sacerdotisas, que también dan muestras de enajenación, cercana a la locura:

*“¡Qué voces de furor! Qué alma tan negra!
No estoy en mí, ni puedo de mi pasmo,
de mi temor volver...”* (p. 39)

Los dos cántabros, cuando llegan a este sepulcral y silencioso lugar, al que describen como el “*reyno pavoroso de la muerte*”, relatan a Eleida que el Numen les ha revelado que la suerte de su nación está escrita en los libros del destino, en los códices sagrados, y han venido a consultarlos, pero ella, sin contestar a sus ruegos, les encadena y condena a muerte por pisar el sagrado lugar. En la caverna donde los encierra sucede el reconocimiento y reencuentro entre los dos cántabros, que en realidad son el hermano y el esposo de una de las muchachas raptadas, que intenta explicar así sus sentimientos:

*“No más! No más! Las fuerzas van faltando
del tropel de tan vivos sentimientos!
sentirlos puedo, pero no explicarlos!
Se agolpan de una vez.... a un tiempo todos
salir quisieran... Ay esposo! Ay hermano!*

*Mi alma!.... Mi todo!.... faltan expresiones!...
Lo que digo inferid por lo que callo". (pp. 66-67)*

Edrisa quiere liberarlos y huir, pero ellos le muestran claramente que, ante todos los deberes, el primero es cumplir el deber de ciudadano, por lo que el drama del duque de Híjar se muestra en consonancia con las demás obras patrióticas que retrataban la misma idea: la de abandonar las muelles caricias por el amor a la patria. Justo en el momento del sacrificio, para el que se habían preparado los tazones para recoger la sangre, las pateras, las fuentes con aromas, los perfumadores y un jarro con vino, entra el ejército cántabro y forman una media luna. El autor describe el cuadro con precisión y explica que ha de hacerse con gran rapidez. El duque de Híjar recurre al "deus ex machina" para solucionar el fin del drama, y es la voz del Destino, acompañada por truenos, la que ordena a Eledia romper el silencio, y ésta, enajenada, profetiza:

*"Cántabros fuertes, no seréis domados.
Vuestras rocas jamás sufrirán yugo,
la paz extenderá su verde ramo". (p. 105)*

El Destino les enseña que las luchas de los cántabros son sólo figuración de las que España hará por Fernando, "*estrella que en la cruel tormenta / ha de librar a España del naufragio*", y mientras recita estos versos se abre el trono donde estará el retrato, busto o estatua del amado rey Fernando, sostenido por el león de España y el leopardo inglés. El drama acaba con una marcha bélica protagonizada por guerreros de la remota antigüedad, de las guerras contra los moros y de la España actual, distinguidos por los trajes.

Escribe Ramón Solís tratando el tema de la crítica teatral en Cádiz que, cuando la obra era rematadamente mala nadie se ocupaba de ella a no ser para tomarla a broma, y que esta burla se acentuaba si al fracaso se podía unir la sátira política contra algún pro-hombre del bando contrario. Éste es el caso del famoso epigrama del poeta y periodista Pablo de Jérica y Corta al estreno de esta comedia de *El Templo del Destino*:

" Grande el número de actores,

*grande el autor (Su Excelencia),
grandes los actos, señores,
y más grande la paciencia
de tantos espectadores”.*²⁷⁸

En agosto de 1813 la Cruz estrenó el drama anónimo en dos actos *El día de la ascensión en Madrid y salida del convoy*, hoy perdido. En el mismo coliseo se representó en febrero de 1814 el drama en dos actos y en verso titulado *El Príncipe Don Fernando de Borbón o La causa de El Escorial*²⁷⁹, de Valladares de Sotomayor. En el *Diario de Madrid* lo anunciaban “*por el mismo autor del de La catástrofe de Bayona, que tanta aceptación mereció al público.*” Todos los personajes que intervienen en el drama son históricos y la escena tiene lugar en diferentes estancias del Real Sitio de El Escorial. Comienza con las quejas contra Godoy, al que consideran usurpador del trono y causa del triste semblante de Fernando, príncipe infeliz, y con el presagio (ya cumplido según la fecha de composición de la tragedia) de que al pueblo de Madrid “*roja sangre signará en caracteres indelebles su intrepidez y su valor constante por amor a vos.*” En las siguientes escenas se va relatando el proceso de El Escorial tal y como lo había creído siempre el pueblo, es decir, como una conspiración de Godoy contra Fernando, al que el pueblo idolatraba. Acababa el drama con un discurso del presidente del Consejo de Castilla, Arias Montano, en el que auguraba el fin del despotismo y el reinado feliz del príncipe, al que vaticinaba felices dichas para su corona. Los versos con que está escrita la obra son largos y lentos, y con un lenguaje denso y pesado, que en pocas ocasiones se torna poético. Es una obra con fines políticos, de exaltación al Deseado, en la que no se habla de patriotismo.

El duque del Infantado animaba así a Fernando al comienzo del drama:

*“Y bien, señor del afligido pecho
calmad la agitación; no, vuestra suerte
no es acreedora de infortunios tantos.*

²⁷⁸ *Diario Mercantil*, 4 de junio de 1812. (Cito por R. Solís, *El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años 1810 a 1813*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 399).

²⁷⁹ A. Valladares de Sotomayor, *El príncipe don Fernando de Borbón o La causa de El Escorial*, 1814, B. Hca., Ms. 137-17. A. M. Freire se lo atribuye erróneamente a F. de Paula Martí en su artículo “Teatro político durante la Guerra de la Independencia”, p. 874.

*El alto cielo que distingue siempre
el sincero candor del dolo infame,
y la inocencia de la intriga aleve
puede que acaso vuestro triste estado
cambie en felice: esperanzad: en breve
veréis amanecer la nueva aurora”.* (f. 2r)

La reina muestra también en este drama su desdén hacia su ingrato hijo y al duque, al que manifiesta claramente que lo está engañando y mal aconsejando. El embajador francés cuenta a la reina lo que ha conversado con ellos y cómo Fernando está dispuesto a casarse con una princesa francesa para unir y afianzar las dos coronas. En un aparte hace ver al público cómo ya ha conseguido sembrar la discordia en la familia y cómo espera presentar el trono al Emperador. Arias Montano, sin declararlo abiertamente ante los reyes apela a la justicia y no al despotismo para juzgar la causa. Quiere encerrar al verdadero culpable y no cometer ningún fallo en la Sagrada Ley.

Fernando, prisionero en su cuarto, acusa a Godoy de la muerte de su esposa:

*“ [...] En vuestra idea siempre
de mi ruina y mi cruel desgracia
todo resorte sin cesar trazasteis
y la existencia de mi esposa amada
del bello objeto de mis dichas todas
vos la.... mas nunca su memoria grata
debe sonar en los oídos vuestros”.* (f. 21v)

Montano se muestra poético en lo que le comunica al príncipe de Asturias:

*“Mas nada os turbe, recobrad aliento,
la hórrida noche de nosotros huye
hermosa aurora sucederla veo,
ella disipa las condensas nieblas*

en mil colores saludando al cielo". (f. 24r)

Carlos se muestra más comprensivo que Luisa al expresar que, aunque todos los hechos le delatan, siempre está detrás el amor de un padre a un hijo. La reina no piensa lo mismo. Godoy, para que el pueblo no lo mire mal, sino como libertador de Fernando, hace que firme las cartas y las entrega a los reyes pidiendo la libertad del príncipe. El Consejo, al finalizar, declara inocentes a todos los demás implicados.

Citamos para acabar este apartado un drama publicado en 1815 también de Farigola y Domínguez, *El heroísmo en su colmo o sea La conspiración y muerte heroyca de cinco patriotas barcelonenses acaecida el día 3 de junio de 1809 a manos de la tiranía francesa*²⁸⁰, que venía precedido de la frase de Cicerón: "*El amor de la patria abraza todas las virtudes, y el hombre de bien arrostra gustoso la muerte si con ella le puede ser útil.*" Este drama, a diferencia de los escritos durante la contienda, tiene muchos pasajes e intriga amorosa, dedicándole mucha atención a esta acción secundaria; diferencia fundamental que lo aleja de las obras patrióticas escritas con la misión fundamental de animar al pueblo a una lucha santa por encima de cualquier otra cosa, a pesar de los primeros parlamentos en los que se oye decir: "*Nada escucho sino la voz del honor. Enmudezca el amor cuando se trata de salvar la Patria*" (p. 2) u "*olvidemos si es posible al amor y sus hechizos, callen las pasiones y retumbe solamente en nuestros oídos el triste eco de la madre Patria que reclama para su libertad nuestro auxilio*" (p. 4).

Por último tenemos que comentar una escena dolorosa titulada *Exclamación de Fernando VII, consuelos de su hermano Carlos*²⁸¹, que no se adscribe a ninguno de los géneros que hemos tratado aunque tiene muchos elementos comunes con el soliloquio, el diálogo y el drama. Gracias a la obra de Riaño de la Iglesia sobre la imprenta gaditana conocemos el nombre del probable autor de esta obra, el presbítero Gabriel de la Guardia, debido a que se conservan en la imprenta los recibos que se le pagaron por esta pieza. Comienza la escena con las lamentaciones de Fernando por ser separado de los amados españoles, por las traiciones de Godoy y de los franceses, por los padres impíos. Muestra su

²⁸⁰ A. F. y D., *El heroísmo en su colmo o sea La conspiración y muerte heroyca de cinco patriotas barcelonenses acaecida el día 3 de junio de 1809 a manos de la tiranía francesa*, drama en cinco actos, s.l. [Barcelona], Imprenta de Agustín Roca, 1815.

²⁸¹ *Exclamación de Fernando VII, consuelos de su hermano Carlos*, escena dolorosa en tres actos representada en la imaginación de un noble español, Cádiz, Casa de la Misericordia, 1809.

alma sumergida en la tristeza y llama a su hermano Carlos, que sale apresurado y lo coge en brazos. El infante lo intenta sosegar mostrándole el carácter y el valor de los españoles, que asegura que ya habrán puesto los medios para defenderse del francés, como buscar aliados, hacer comunes sus bienes, etc. y que en el llamado populacho es donde se encuentra el amor sin interés, la defensa sin temor y el verdadero patriotismo. En el acto segundo, que discurre en un ameno jardín, Carlos alaba la belleza de la naturaleza que les rodea y la variedad de flores que hay. Ambos hermanos se encomiendan a Dios continuamente, y en él colocan su confianza pidiéndole que no deje que triunfe la maldad. Carlos le anima sin cesar y le infunde palabras de valor y ánimo. Una de las mayores preocupaciones que muestra Fernando no es precisamente por su pueblo que ha entrado en guerra, sino por su propia vida, ya que teme morir. En el último acto encontramos de nuevo al protagonista, solo en su gabinete, perjurando contra Godoy y culpándole de los males de España, entre otros motivos, por su amor escandaloso. Fernando se desmaya en brazos de su hermano, recordando al tirano y gimiendo por su dolor y debilidad. Cuando despierta se vuelve a poner en manos del Dios de los Ejércitos y Carlos le da más valor y confianza para que espere el momento en que se vea en el suspirado trono y oiga los Vivas a su persona.

Riaño de la Iglesia, con un tono muy irónico escribe de esta obra que es pesada e irrepresentable y que, sin duda, para mantener la tensión dramática, hizo el autor que en una de las escenas se desmayase Fernando: “*No conocía seguramente al Deseado el anónimo escritor.*”²⁸²

Dentro del bando de los escritores conservadores o absolutistas encontramos piezas políticas en las que se pretende salvaguardar el Antiguo Régimen, principalmente el trono y el altar, y otras en las que se hace una crítica radical a los liberales. Contrariamente a lo que sucedía en el teatro patriótico-burlesco, cuyo mayor número de obras fue escrito por autores de ideología servil, en este apartado de teatro político veremos que el bando liberal los supera con creces en el número de piezas (en el conservador sólo hemos hallado siete comedias, un sainete y una loa). Encontramos, dentro del teatro ideológico, pocos ejemplos de cada género dramático, por lo que en esta sección seguiremos un orden cronológico en el comentario de las obras teatrales.

²⁸² P. Riaño de la Iglesia, *La imprenta en la isla gaditana durante la Guerra de la Independencia*, I, p. 310.

La primera pieza política que hemos localizado escrita por un conservador es de 1811. En ella, el diablo es el protagonista, pero con un cariz muy diferente a las burlescas que estudiamos con anterioridad, ya que ahora no se menciona a Napoleón. Esta vez el enviado de los infiernos es un representante de los liberales, que quedan abiertamente atacados en esta comedia joco-seria titulada *Los liberales o los filósofos del día, sin máscara y sin rebozo*²⁸³. Venía precedida de una nota del autor, que se hacía llamar Cesinato Vigornia, también personaje de la obra, en la que expresaba que jamás se hubiese atrevido a criticar a los liberales, sino hubieran sido provocados “*con todo género de ridiculeces e invectivas tan impropias de unos escritores juiciosos como repugnantes a nuestro modo de pensar, pero ya que sus sublimes ingenios han producido la hermosa y graciosa titulada Los Serviles, nos parece justo el que les paguemos su obsequio en la misma moneda, lo que repetiremos siempre que nos veamos precisado a hacerlo*” (p. 2).²⁸⁴

Toda la escena se representa en la casa de Don Cesinato, que cumple el papel de barba, y en ella se reúnen una serie de personajes, derrotados y en traje de camino, que están alegres de llegar al emporio gaditano, descrito como nueva arca de Noé, a donde vienen huidos de los pérfidos franceses. El diablo cojuelo, que está entre ellos, les propone un proyecto para que tengan un oficio en Cádiz y no sólo puedan sobrevivir sino también permitirse toda clase de diversiones. Les dice que van a ser escritores, teniendo en cuenta la libertad de imprenta y el hecho de que en estas circunstancias cualquier papel, aún los malos, se compran²⁸⁵. Y les da, para mejorar su intento y provecho unas “*Reglas para ser escritores, según los principios de la filosofía moderna y liberal.*” La primera es que en todos sus papeles han de repetir mucho y con frecuencia, algunas de estas retumbantes voces: *derechos del hombre, libertad civil, igualdad de los ciudadanos, soberanía del*

²⁸³ *Los liberales o los filósofos del día, sin máscara y sin rebozo*, comedia joco-seria, en un acto, que se puede representar en todas las imprentas en Cádiz. La entrada sin distinción de personas a quatro reales vellón, que se pagarán en qualquiera de los puestos públicos. Su autor el Licenciado Don Cesinato Vigornia, Cádiz, Imprenta de Don José María Guerrero, año de 1811. Señala A. M. Freire que el descuido tipográfico de esta obra es de una forma intencionada, ya que la palabra Francia aparece siempre escrita con minúscula. (A. M. Freire, “Teatro político durante la guerra de la Independencia”, p. 882).

²⁸⁴ Se trata de la réplica que escribieron los serviles de la comedia de Pablo de Jérica y Corta, que después estudiaremos, *Los serviles o el nuevo periódico*.

²⁸⁵ Idea que había expresado Mollé en su primer número de su famoso periódico contra los liberales: F. J. Mollé, *Diarrea de las imprentas. Memoria sobre la epidemia de este nombre que reina actualmente en Cádiz. Se describe su origen, sus síntomas, su índole perniciosa, su terminación y su curación*. Escribála en obsequio de la patria afligida el Doctor Pedro Recio de Tírte Afuera, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Comes, 1811, pp. 7-8.

pueblo y varias otras semejantes con el fin de embaucar a los ignorantes. Don Cesinato, sin embargo, le irá contraviniendo en todo y defendiendo al pueblo español de esta ignorancia que el diablo les achaca. La segunda norma del cojuelo era desacreditar de cualquier forma posible al clero y a la nobleza. Sale Cesinato en defensa del primero, que está luchando como los demás por la libertad de la Patria, abandonado a su suerte y sin cobrar rentas, a pesar de que también admite que hay que hacer reformas, como en todas las clases sociales. También defiende la nobleza y dice que si hay ignorantes es por culpa del estado en que se hallaba España en manos de un favorito necio, a lo que el diablo lo insulta diciendo “*Se conoce bien que Ud. es un pobre rutinero, un filósofo rancio, un pobre necio.*” (p.11) La tercera regla es escribir cuanto se pueda contra los generales y los jefes llamándolos traidores e ignorantes, echar por tierra la opinión y la fama de todo el que gobierne y desacreditar a todo tribunal antiguo por respetable y digno que en sí sea. La siguiente norma era derrocar de cualquier modo el Tribunal del Santo Oficio, y la última que todos unidos mutuamente se defiendan y apoyen sus ideas por subversivas, impías o antipolíticas que sean. Cesinato acaba echándolos de su casa pues no permite tanta vileza, y ante los insultos de los demás, una vez que se han ido, dice y acaba la comedia: “*O liberales! O libertinos! O filósofos del día! Quántos daños nos causa vuestra loca porfía.*” (p. 24)

Riaño de la Iglesia comenta que esta obra tiene un diálogo tan pesado y lánguido en extremo que difícilmente pudiera representarse. Recoge también un soneto que se publicó en *El Semanario Patriótico* dedicado al autor de la comedia:

*“Apaga comicastro ese candil; Quisieras que se hiciese un tamboril?
Suelta la pluma que destila hiel; sin duda te ha engendrado un caníbal;
No ensucies, oh menguado, más papel; sin duda fuiste esclavo del Molgol,
mira que es mal oficio el de servil. Y ya la libertad te sienta mal.
¿Aún escribes, y a guisa de alguacil, Huye o no saques tu doctrina al sol;
al sesudo patriota justo y fiel. Pues pese a vuestra secta irracional,
persigues como herege, y de su fiel. Lo juró y será libre el español.”*²⁸⁶

²⁸⁶ *El Semanario Patriótico*, n° 92. (Cito por P. Riaño de la Iglesia, *La imprenta en la isla gaditana durante la Guerra de la Independencia*, II, p. 872).

En el papel periódico titulado *El Sol de Cádiz*²⁸⁷ del 17 de octubre de 1812 hemos encontrado impresa la primera jornada de una comedia contra los francmasones, sin título ni nombre de autor. Venía precedida de la siguiente introducción:

“Como quiera que se han derramado por toda España una casta de hombres perniciosos que no desean otra cosa que la subversión del estado y aniquilamiento de la Religión, si ser pudiera, hemos creído hacer un gran servicio a Dios, a la Patria y a la Religión Santa que profesamos, poniendo en claro y avisando a la Nación los peligros que la rodean, por la introducción de la maldita sociedad de los Francmasones, que se han extendido qual zorras astutas por todo el suelo español. El SOL, que se ha propuesto aclarar todo quanto convenga en este orden para ilustrar a la Nación y no permitir que esta casta de vívoras ofendan la pureza de su religión, demostrará con el tiempo las Logias de España, con datos positivos, que convencerán de su real existencia. Por ahora pensamos dar algunas observaciones sobre las Constituciones y Ritos con que se reciben los masones de la Habana, tomados de documentos que tenemos a la vista. Damos por ahora sus Ritos, preparamos para su lectura los ánimos, asegurando que Comedia más divertida, más rica, más variada, no la da el Señor Prieto²⁸⁸ en el coliseo”. (p. 9)

Los personajes que en ella intervienen, ninguno de ellos caracterizado, son Venerable, Maestro de Ceremonias, Guarda Templo, Primer y Segundo Zelador, Segundo Diácono y Profano. La comedia, en prosa, va acompañada de gran cantidad de notas al pie en las que se va explicando al lector los fraudes de estas logias masónicas. Así, por ejemplo, dice en una de ellas que el estilo de los sectarios ha sido en todos tiempos usurpar los términos más sagrados para alucinar a los sencillos y que los francmasones han dado en la misma manía: *“Su orden es sublime, sus misterios augustos, sus secretos sacratísimos.”* El profano que es presentado en el templo expresa que quiere entrar en la logia *“porque ha nacido libre”*, a lo cual, el autor de esta pieza señala:

²⁸⁷ *El Sol de Cádiz*, 17 de octubre de 1812.

²⁸⁸ Prieto era el gracioso de la compañía gaditana, y su nombre ya se tomaba como sinónimo de gracia o diversión.

“Tales son las ideas liberales que tanto se proclaman. ¿Y por quiénes? Por aquellos que no tienen pies para caminar ni manos para trabajar, y que viven con el sudor de los que hacen infelices. Gracias a Dios. No son de estos los serviles. Bien pueden pedir limosna pero la vuelven con abundancia”. (p. 11)

El Venerable va explicando al profano, antes de que éste se someta a las pruebas, que el masón debe amar la paz y ser el más obediente a las leyes y a las autoridades establecidas, resida donde resida. El autor de la comedia señala a pie de página que esto es una trampa para coger ratones, pues los trabajos de los francmasones tienen por objeto el que no haya ninguna autoridad, pues cada uno de ellos es papa, obispo, cura, rey, gobernador, alcalde y cuanto pueda ser respecto de sí mismo. Acaba dando unas irónicas gracias al Venerable por el sermón tan bonito que ha hecho, y promete que se dará entera la comedia.

B. Teatro lírico

-Tonadillas

De la época que nos compete, de 1808 a 1814, expresa Subirá que fue fatal para todas las actividades españolas y muy especialmente las artísticas, debido a que la guerra sumió en inquietudes al pueblo y produjo un trastorno económico incompatible con toda expresión esplendorosa de la vida teatral, lo que contribuyó a acelerar la decadencia de este género. Comenta Subirá que la situación del país inspiró en estos años obras patrióticas, sin embargo, no existe noticia de que inspirase tonadillas, *“sin duda porque este intermedio, con su espíritu y carácter italianizados, representaba lo extranjero dentro de nuestro país”*²⁸⁹. Tras la marcha de los invasores tampoco se compusieron para celebrar el feliz acontecimiento, seguramente porque estas piezas ya habían perdido por completo la vitalidad de los años anteriores. Nosotros sí hemos encontrado una tonadilla de época, escrita por el polémico Gallardo pero que, debido a su contenido altamente político, la estudiaremos más adelante.

Un colaborador de la *Gaceta de Madrid* que firmaba con la inicial C. afirmaba que el gran actor Isidoro Máiquez acertó cuando llevó al destierro de varias funciones *“esos*

²⁸⁹ J. Subirá, *La tonadilla escénica*, III, p. 238.

miserables intermedios que con el título de tonadillas perjudican visiblemente a los progresos del buen gusto”, aunque les excusaba en parte diciendo: “*Verdad es que el número de operitas que debieran terminar las representaciones es muy corto y que, generalmente hablando, tampoco contribuye la compañía de cantantes a que puedan ejecutarse con más frecuencia; pero los actores debieran acostumbrarse a salir de sus trilladas rutinas*”²⁹⁰. El mismo periodista alegaba que declaró sangrienta guerra a las tonadillas en este periódico y que acaso había contribuido a su total destierro del teatro del Príncipe. El 4 de junio de 1810 escribía: “*Dicen que ésta es la última tonadilla en el Príncipe. Esto es ya dar un gran paso para la mejora del teatro*”²⁹¹. Señalaba que la música de las tonadillas era rutinaria y miserable y que quien oía una podía hacer cuenta de que las había oído casi todas. Sin embargo, como estas piezas de música habían encontrado su refugio en la Cruz, publicó un violento artículo contra ellas, porque

“han sido casi siempre escritos por plumas mercenarias. Las coplas que venden los ciegos suelen salir de los mismos obradores en que se fabrican las tonadillas [...], por lo regular reúnen a la mezquindad del lenguaje, a la impureza del estilo y a la total violación de las verdaderas reglas de versificar, unos argumentos disparatados y llenos de inmoralidad”.²⁹²

La prensa no solía concretar el nombre de la tonadilla que se cantarían en el día, pero por las facturas conservadas en el Archivo de la Villa de Madrid hemos podido conocer el título de algunas de ellas. Los principales compositores de este momento fueron Blas de Laserna y Pablo del Moral²⁹³. También se cantó alguna de Antonio Rosales, Luis Misón, Antonio Moreno o José Lidón. Tenemos el caso también de las tonadillas escritas por las propias actrices, como *Vuelva el buen amante*, con voz y letra de María Cabo, que la interpretó en mayo de 1808 en el coliseo de los Caños y por la que recibió 22 reales. De

²⁹⁰ *Gaceta de Madrid*, 22 de mayo de 1810, p. 598.

²⁹¹ *Gaceta de Madrid*, 4 de junio de 1810, p. 652.

²⁹² *Gaceta de Madrid*, 2 de septiembre de 1810, pp. 1091-1094.

²⁹³ En la inmensa mayoría de las tonadillas raramente figuran los libretistas y es que, por regla general, se ignora su nombre. Muchas veces los libretos eran escritos por los propios compositores, dado que el pago que recibían por escribir las obras era exiguo y de él habían de detraer los honorarios de lo que entonces se llamaba “el ingenio”, es decir, el libretista. Para ahorrarse ese gasto y puesto que se trataba de obras breves y sencillas, los compositores escribían sus propios textos. (Véase Luis Iglesias de Souza, *Teatro lírico español*, La Coruña, Diputación Provincial, 1991, 4 vols.).

Blas de Laserna se representaron durante la guerra muchas que había escrita en años anteriores y otras nuevas: *La elección de su novio* y *La fingida ausencia* (1801), *El buen letrado* (1802), *El poeta*, *La apuesta de la sortija* (1804), *Al fin vence la mujer*, *La venida del soldado*, *La necia confidencia* (1805), *Los contrabandistas* (1806), *La curiosidad de las mujeres* (1807), *Uno paga y otro se lleva la alhaja* (1809), *El maestro y las discípulas*, tonadilla nueva en la que se presentaron en el estreno dos niñas, hijas de Carlota Michelet, primera actriz de música del teatro del Príncipe, y *La prueba de los cantores* (1814). De Pablo del Moral *La equivocación*, *El pretendiente de amor* y *El celoso sin motivo* (1801). De Antonio Rosales, *El abogado* (1804), y de Antonio Moreno *Los cómicos nuevos* (1805). Son anónimas muchas de ellas: *La tragedia* (1803), *El imán de la milicia* y *El campanelo* (1804), *El Choricero* (1808), *El tío y los sobrinos*, *La prueba de los cómicos* y *Los médicos fingidos*²⁹⁴ (1809), *El pretendiente cómico* y *El feliz desengaño* (1810), *Doña Toribia* (1812), *El tío y los soldados*, *La cachucha* y *La chiva* (1813). En el anuncio que se hacía en la prensa, el coliseo de la Cruz intentaba atraer al público con la estrategia de anunciar actores nuevos o aficionados que cantaban estas piezas.²⁹⁵

Hoy, la tonadilla escénica ha sido reivindicada y ensalzada dentro y fuera de España “viéndose con justicia en ese género lírico la auténtica ópera cómica española del siglo XVIII”.²⁹⁶

²⁹⁴ Existe un sainete de Vázquez con este nombre estrenado en 1774.

²⁹⁵ Hemos ido viendo a lo largo del estudio las diferentes maneras que usaban los teatro para atraer más público. No era algo nuevo, así dice Nicolás Fernández de Moratín: “se valen de mil invenciones para atraer a la gente, unas veces con iluminaciones y decoraciones del teatro y lo que llaman tramoyas; otras veces dividen la comedia para que haya más entremeses; otra apelan a diferencia de tonadilla y recitados, y otras tienen que andar suplicando a los bailarines; y ya sabe Ud. que al coliseo donde hay mejor bailarín acude toda la gente.” (N. Fernández de Moratín, *Desengaños al teatro español*, p. 154). El hecho de traer a escena actores ya retirados o cómicos jovencísimos, hijos de los más famosos de la compañía, sólo tenía un fundamento, atraer al público por la novedad del hecho; y en efecto lo conseguía. Se puede observar en la cartelera que cada vez que en la prensa se anunciaba algún actor nuevo o alguna decoración especial, la obra en cuestión duraba más de lo habitual y obtenía mayores ingresos.

²⁹⁶ J. Subirá, “Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos”, p. 256. Se han publicado recientemente libros que ensalzan este género y lo estudian en profundidad reivindicándolo, como Alberto González Troyano, “En torno a la tonadilla escénica”, en J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman ilustrado*, pp. 487-491, o el de AA. VV., *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, en el que se tratan los temas de la danza, la música, el vestido, los compositores y los intérpretes de la tonadilla, todo ello acompañado de muy bellas estampas.

-Operetas

El género de las operetas, del que ya hemos hablado con anterioridad, a pesar de ser uno de los más llevados a la escena durante la Guerra de la Independencia por influencia de José I en la cartelera madrileña, tuvo sólo una obra representante dentro del teatro patriótico, lo cual es muy lógico debido a que un género de procedencia francesa mal casaba con los deseos de independencia española. El atrevido autor de una opereta, escrita en alabanza de Fernando VII, fue Félix Enciso de Castrillón, con su obra alegórica *Las quatro columnas del trono español*²⁹⁷. El título de las cuatro columnas hacía referencia al número de continentes donde España tenía posesiones, y en la obra se hacía un llamamiento a la unidad de las provincias contra el invasor, se burlaba de los invasores franceses y se trataba de inspirar a los españoles un espíritu de resistencia a través del espectro de Hernán Cortés.

La acción se situaba en América, y para ello el autor dispuso unos ricos decorados que evocasen su naturaleza frondosa. Los otros continentes declaraban a Francia que nunca podrían conquistar España por los lazos de amor que había en ella hacia su rey Fernando VII. Los personajes que participaban en escena eran España, Asia, África, Hernán Cortés y Hércules, acompañados de un coro de europeos, americanos, asiáticos y africanos. El teatro figuraba una selva, con una leve luz como de la del amanecer. La estructura y prácticamente la trama de este acto único es muy semejante a las alegorías dramáticas que vimos supra. Comenzaba con el lamento de España, afligida por arrastrar los duros hierros de la odiosa esclavitud. Ante ella, sin anunciarle de quien se trataba, aparece la sombra de Hernán Cortés, que le augura que pronto se verán todos sus hijos sin cadenas y la conduce a una vistosa decoración de un campo de América, adornado con todos los árboles característicos de aquel país, cabañas de indios y una palma grande. Mientras se sucede el canto de los coros con una gran variedad de rondó, dúos, arias y quintetos, se van reiterando las ideas de la perfidia y los engaños del francés, del valor y constancia de los españoles, y de la justicia del cielo que protege a España.

La obra de Enciso está casi por entero basadas en lo visual y gestual, dando mucha importancia a todas las acciones y gestos físicos de los protagonistas. Una vez que están los

²⁹⁷ F. Enciso Castrillón, *Las quatro columnas del trono español*, opereta alegórica que en celebrad de los días de nuestro agosto soberano D. Fernando VII se cantó en el teatro de Cádiz el día 30 de mayo de 1809, Cádiz, Nicolás Gómez de Requena, s.a. [c. 1809].

personajes en escena se abrazan España, América y Asia, las nobles columnas del augusto trono. La Intriga Francesa separa violentamente a los que estaban enlazados, y en ese momento aparece África que pronostica que España por sí sola podrá parar el atrevido vuelo de las odiosas águilas francesas. La Intriga, orgullosa, tan segura se halla de su dominación de la península que por su mano quiere colocar las águilas en medio de las frondosas palmas. Se señala en la acotación:

“Pone en la palma las águilas que habrá sacado en la mano, y la palma se abre manifestándose el retrato de nuestro amado Soberano, vistosamente adornado. Las águilas caen a sus pies”. (p. 13)

El francés, después de este infausto designio pretende cortar la palma con su espada, pero en ese instante entran comparsas de españoles e indios que lo amenazan con sus armas. Una vez que la Intriga se ha alejado jurándoles eterna guerra, los continentes ofrecen sus bienes a Fernando. África dice estos versos con el coro:

*“Envidia debe causar
al fiero Napoleón
ver qual sabe tu nación
tu memoria conservar.
Él por conseguir reinar
no hay intriga que no intente,
y tú, cautivo corazón,
tu trono más excelente”*. (p. 19)

Como colofón se presenta Hércules, fundador de la ciudad de Cádiz, tremolando las banderas y animando al valor a todos los ciudadanos de la ilustre villa. Finaliza la obra con un canto de guerra o marcha nacional, para animar al valor con todas las voces unidas.

-Escenas unipersonales

*Guzmán el Bueno*²⁹⁸ se representó con muchísimo éxito durante la guerra pues la historia que llevaba a escena se podía aplicar con mucha facilidad a los sucesos del día. La obra adquiriría ahora un valor político claro para los serviles, pues el protagonista, antes que padre, proclamaba ser leal vasallo. Uno de los apuntes manuscritos conservados en la Biblioteca Histórica de Madrid, seguramente el que se utilizó para su representación, lleva la aprobación del Comisario de Policía, Pablo Arribas, fechada el 13 de mayo de 1812.

El teatro representaba el interior de un castillo y en el foro se levantaba un muro antiguo con almenas y escalones para subir a él. Después de una introducción de música marcial y ruidosa, se levantaba el telón y el estrépito de la música iba disminuyendo hasta finalizar en un piano. En ese momento aparecía Guzmán, con armadura completa de acero y se manifestaba pensativo, sentado en un banco de piedra. Pasado un breve rato de silencio se preguntaba con sosiego y gravedad:

*“¿Quándo tan débil tu valor se ha visto
que, peligrando la Española gloria,
temeroso procedas o indeciso?”* (p. 4)

Guzmán, alcaide de Tarifa, había jurado al rey Don Sancho defender la ciudadela, y en sus manos estaba la decisión de eternizar por siempre su afrenta o su honor, ya que su hijo estaba prisionero de los moros y éstos habían ofrecido su vida a cambio de Tarifa. En los monólogos del héroe se podían ver claras alusiones a las circunstancias presentes:

*“Las huestes marroquíes cada día
esfuerzan más el riguroso sitio;
pero mis castellanos ni las temen,
ni dirán que las teme su caudillo”.* (p. 5)

Al igual que Napoleón, el árabe:

²⁹⁸ T. de Iriarte, *Guzmán el Bueno*, escena trágica unipersonal, con música en sus intervalos, compuestas ambas por D. Tomás de Iriarte para representarse en Cádiz por el señor Luis Navarro, primer actor de la compañía cómica, Cádiz, Manuel Ximénez Carreño, 1790.

*“no el valor, no las armas hoy emplea
contra Castilla y contra mí. Un arbitrio
injusto, vil, sangriento ha meditado”*. (p. 6)

Fervoroso, Guzmán exclama a Dios, pidiéndole que le muestra otra senda ante la difícil decisión:

*“Dictad, que ya obedezco; y no ambiciono
sino el auge y el bien del Christianismo,
y el lustre de una patria que en defensa
de vuestra lei arrostra los martirios”*. (p. 11)

Acompañado con la música de un adagio triste, dando paseos lentos y reflexionando, se debate entre ser padre o español, escena que también se podía aplicar con facilidad a la situación en que pusieron a muchos padres de familia españoles al requerir a sus hijos para la guerra durante la invasión francesa, y que también era motivo frecuente en la dramaturgia del momento:

*“Primero fui buen español que padre.
Ya que hoy ser uno y otro a un tiempo mismo
no es posible, la sangre me perdone”*. (p. 19)

Después de que pasase por su cabeza la idea del suicidio la arroja de sí y entrega su mismo cuchillo para la muerte de su hijo: *“¡O Patria mía!... / cedo.... al dolor....; mas no a tus enemigos”*.

Otro de los melólogos representados durante la Guerra de la Independencia, el de *Dido abandonada*²⁹⁹, seguramente despertó entre los espectadores emociones patrióticas. Además de en la capital, se llevó a las tablas de Valencia en 1808.

²⁹⁹ Francisco Durán la escribió basándose en la traducción que había realizado Tomás de Iriarte de los cuatro primeros libros de la *Eneida* de Virgilio. También existía una obra original de Metastasio, *Didone abbandonata* (1723). Citamos además la comedia del mismo nombre en 3 actos compuesta por José de Ibáñez

Para el estudio de las piezas nuevas comenzamos con las que se escribieron en nombre de Fernando. Estos unipersonales eran reflejo claro del juramento que el pueblo había hecho a su monarca: “*ser fiel a Fernando VII, mantener los fueros, leyes y costumbres de la Nación, defender el derecho de sucesión en la familia reinante y perseguir a los enemigos de la patria, aun a costa de su misma persona, de su salud y de sus bienes.*” Lo que vamos a ver de nuevo es la personificación del mito de Fernando VII en el teatro, la elevación del príncipe de Asturias a una categoría sobrehumana que venía de antiguo, desde su papel de víctima en una España pervertida por la degeneración de Godoy y la reina, con la tolerancia de Carlos IV, y ahora puesta en peligro por la ambición napoleónica. Sin embargo, la imagen de Fernando que aparecía en las piezas teatrales, en especial en su exilio y en su actuación en Bayona, distaba mucho de la realidad, ya que no sólo había protagonizado la conspiración de El Escorial y el golpe de Estado de Aranjuez, sino que tuvo un cobarde y deleznable comportamiento en las renunciaciones de Bayona y mantuvo, durante toda su estancia en Valençay, una actitud servil ante el Emperador, al que incluso llegó a felicitar por sus victorias en la península. También en la poesía aparecían los imaginarios sufrimientos del cautivo, cuando en realidad pasó seis años en Francia distraído con bailes, paseos y saraos. No se quedaron atrás los folletos divulgativos, como el que llevaba por título *Manifiesto de los intensos afectos de dolor, amor y ternura del augusto combatido corazón de nuestro invicto monarca Fernando VII, exhalados por triste desahogo en el seno de su estimado maestro y confesor el Sr. Escoiquiz, quien por estrecho encargo de S. M. lo comunica a la Nación y su capital en su discurso; el cual por uno de tantos portentos que obra la Providencia en S. M. y en otros ha podido transmitirnos desde su reclusión en Valençay*, que se anunciaba en el *Diario de Madrid* el 14 de agosto de 1808. En todos los escritos, tanto en prosa como en verso, se nos presentaba a un monarca candoroso, honrado, piadoso y prudente.

El autor del unipersonal *Quejas del rey don Fernando VII desde su prisión a sus leales vasallos*³⁰⁰, que firmaba como D. D. M. S. colocaba el argumento del mismo al frente de su obra recalcando cuál era su misión:

(Madrid, 1757) y la de Rodríguez de Arellano, también comedia en 3 actos, en 1791. Hartszenbusch señala como autor al italiano don Orlando Buonacore en su *Catálogo Cronológico*, pp. 15-16.

³⁰⁰ D. D. M. S., *Quejas del rey don Fernando VII desde su prisión a sus leales vasallos*, escena unipersonal por ____, Madrid, Imprenta de Doblado, 1808. Las mismas ideas que en esta escena las encontramos en un

“Los naturales sentimientos no respetan lo regio de los monarcas, y éstos, oprimidos de la contraria suerte dirigen sus votos a los altares, y los ruegos a los que esperan remedien sus infortunios. Nuestro amado Rey el Señor don Fernando VII, en brazos de la trayción sufre la pérdida de la libertad, la ausencia de sus leales vasallos, y el ultrage de un aleve; y así no debe admirar tome este pequeño drama el argumento de sus sollozos, y se dirija a exercitar los ánimos españoles para que (despreciando riesgos) alivien el tierno llanto de tan amado dueño”. (p. 3)

Sitúa la acción en una prisión decente, escuetamente amueblada con un bufete sobre el que arde una bujía, y a Fernando inmediato a él con la mano en la mejilla manifestando el dolor que agita su ánimo; gestualidad que, como podremos comprobar, era típica en esta clase de escritos. La música que acompaña a la escena es triste y baja, análoga a los sentimientos del que el autor del unipersonal califica de “héroe”. Una vez concluida la música se expresa con estas metáforas:

*“Entre el tropel confuso de cuidados,
de encontrados y tristes pensamientos,
agitado de penas y quebrantos,
entre sollozos anegado el pecho,
baxel errante busco ansioso
hallar a estas tormentas algún puerto”*. (p. 4)

Recuerda continuamente la traición de Napoleón y cómo se dejó engañar por él, *“Mas ¡ah! que tarde, tarde, lo conozco, / sintamos corazón, ojos lloremos”* y acompañado de una música muy fúnebre, el rey se pasea pensativo, pide a su pueblo que se emplee en defender la vida de su rey y que restaure valeroso su trono:

*“Tregar la cumbre del pirineo duro
esgrimir esforzados los azeros,*

romance heroico escrito en el mismo año por Filobasilio, *Epístola heroída o Carta que nuestro muy amado monarca el Sr. D. Fernando VII (que Dios guarde) dirige a sus queridos vasallos desde su prisión*, Madrid, Oficina de Aznar, 1808.

*y peleando por religión y patria
los monstruos execrables venceremos”. (p. 5)*

Tras una música estrepitosa que termina en piano fúnebre, el rey cae de ánimo y, agitado, prosigue reprochando e insultando a Godoy, al tiempo que pide a la Providencia, vengativo, que le dé la muerte más terrible a este alevé traidor. Más al poco se arrepiente:

*“¿Fernando, te olvidaste de tu sangre?
¿Te olvidas de tu extirpe siempre regia?
La venganza no es de pechos nobles,
no sé lo que me dixe, estuve ciego”. (p. 6)*

Después de una leve reflexión no duda en perdonar a los traidores y pide que ellos depongan su intención infiel. Teme por su vida, cree que está en riesgo de perecer y pide de nuevo a los españoles que luchen por él, que lo restituyan a su ser y a su reino. Acaba recordando los triunfos de Numancia, Sagunto y de Pavía, que también fue sepultura de franceses, y acaba con estos versos:

*“Rescatadme vasallos atendiendo
que como rey os llamo a la defensa,
y como amigo amado, os lo ruego”. (p. 8)*

Muy parecido en sentimientos, expresiones y en la imagen que nos proporciona del príncipe de Asturias es el unipersonal firmado por P. y M., *Fernando VII en Valencé*³⁰¹, en el que el monarca aparece sentado junto a una mesa, el codo afirmado en ella y la mano en la mejilla como abandonado al sentimiento. Después de una sinfonía triste, va levantando la cabeza y con tono desfallecido dice que busca consuelo de sus penas amargas en esta

³⁰¹ P. y M., *Fernando VII en Valencé*, Unipersonal, Madrid, Imprenta de Doblado, 1808. Con el mismo título se conserva una relación en prosa de F. J. F. S., *Fernando VII en Valencey. Heroísmo de nuestro Deseado Rey Don Fernando VII en la presión de Francia*, Valencia, Impreso de Estevan, 1814; Reimpreso en Sevilla, Imprenta Real, s.a. El autor relata lo sucedido en el cautiverio desde el viaje de Fernando a Bayona. Muestra la piedad y celo del rey preso, su ocupación diaria, su devoción, caridad, los desaires y las ruindades usadas con él, y por último su patriotismo.

horrible estancia. Tras hacer preguntas retóricas a la “Memoria” en las que va relatando los eufóricos hechos del pasado en los que él fue el centro y la gloria, como su proclamación tras el Motín de Aranjuez o su entrada triunfal en Madrid, pasa a lamentarse de su actual estado al que culpa sin duda alguna a Godoy, sin hacer mención ni de Napoleón ni de la invasión francesa. A continuación va relatando los supuestos sucesos de lo que ocurrió en El Escorial y cómo fue el Gran Almirante quien le obligó a firmar unas cartas implorando el perdón de sus padres. No faltan tampoco las palabras típicas del afecto tierno con que los españoles lo alaban, y así les dice: “*Venid, amados hijos, / vuestro Fernando os llama*”, añadiendo que no los reclama ambicioso del trono ni de riquezas, honores o galas, “*sino del tierno afecto / con que mi pecho os ama*”.

En medio del recitado de una serie de interrogaciones retóricas que poseen un claro recuerdo manriqueño: “*¿Dónde están vuestros bríos? / ¿dónde está aquella España*” ve cómo un soldado francés introduce una carta por su reja y descubre, por la letra, que es del Infantado. La lee en voz alta y en ella es informado de que los ejércitos napoleónicos han sido derrotados en España y que Inglaterra se ha convertido en aliada. Se muestra feliz pero, en un derroche de generosidad que en realidad nunca tuvo, expresa que no quiere que sus fieles vasallos se expongan a morir por él si vienen a liberarle:

*“Su sangre derramada
será por estos campos:
no quiero a costa tanta,
recobrar, aunque pueda,
la libertad amada.
No expongáis, hijos míos,
vuestro pecho a las balas”*. (p. 20)

Concluye exponiendo que los españoles tendrán otro rey que les haga felices y ahora se dirige a Dios de forma piadosa diciéndole que acata su voluntad de no ser monarca aunque ése fuera antes su deseo, y sólo le pide protección para la España. Quiere que todos los españoles gocen de la dicha aunque a él le falten. Ya sólo al final se acuerda de Napoleón para decirle que el cielo justiciero castigará sus infamias y que su memoria será

siempre por todos odiada. Como podemos advertir en este y en otras piezas teatrales la verdadera historia de lo que sucedió en Valençey no servía para la propaganda política, por lo que los hechos aparecen del todo trasgiversados, pues sabemos que Fernando llevó en Francia una vida feliz sin preocuparse jamás de los que combatían en su nombre.

En el *Soliloquio de Fernando VII, rey de España, en su destierro*³⁰² no se queja el príncipe de Asturias, como en otras ocasiones, por su encierro y por su vida, sino que empieza lamentándose por la suerte de España: “*¡En qué angustia la veo sepultada!*”, y le increpa a Napoleón por haber convertido su hermoso país en teatro de horror sólo por sus caprichos. Señala que ahora ha de pasearse “*entre la lobreguez de estos castillos / con pesada cadena y fuertes grillos*” y el autor añade una nota a pie en la que señala que, aunque no se verificase materialmente esta circunstancia, eran para un rey duros grillos y pesada cadena la esclavitud, la pérdida de su monarquía y el destierro. Fernando se muestra generoso diciendo que él por la Patria derramará toda su sangre en un vivo holocausto. Se dirige con varias peticiones a Dios para que lo libere del tormento y en vista de que no hay respuesta se dirige a la Parca. Es la primera vez que esto sucede, pues en otros soliloquios siempre mostraba temor por la muerte:

*“Con la guadaña corba de la muerte
ea, ven Parca, a mejorar mi suerte.
No vaciles, tus pasos apresura,
muramos de una vez: abre la sepultura”.* (p. 8)

El autor no se conforma con los versos que profiere el cautivo, sino que añade su parecer, en prosa y a pie de página, afirmando, avalando o explicando algunos de los parlamentos. Por ejemplo, ante el augurio de la ruina de Napoleón³⁰³ ahora que España se ha unido a la Bretaña, expresa: “*No hay la menor duda de que todo el mundo celebraría*

³⁰² *Soliloquio de Fernando VII, rey de España, en su destierro*, por un ingenio catalán, Madrid, Imprenta de la viuda de Caballero, 1808.

³⁰³ Era típico este augurio en todos los papeles de época. En uno de ellos podemos leer: “*La España será el sepulcro de la gloria y de la ambición de Bonaparte, será la redención de la Europa oprimida, será la admiración del mundo entero, apareciendo entre otras naciones independiente y feliz, y como en otros tiempos la más gloriosa.*” (F. R. O., *Resumen de los extraordinarios sucesos de España en estos cinco últimos meses, o sea, conversación instructiva y moral de un padre con su hijo acerca de la conducta de Bonaparte*, Valencia, Imprenta de Don Benito Monfort, s.a. [1808], pp. 23-24).

con alegres cánticos e inexplicable regocijo la última destrucción del Imperio de este perverso.” (p. 12) Al acabar de dirigir sus deseos contra el Emperador de los franceses, se queda pensativo el monarca creyendo que es todo una risueña ilusión, un fantasma vano, que será difícil que España venza, y así expresa:

*“España fiel a tu Dios y a tus reyes
mantente firme en la fe, guarda tus leyes,
que el inexorable Minos del Infierno
contra ti vomitará todo el Averno”.* (p. 13)

Relata los hechos indignos y viles que se cometieron en la asamblea de Bayona, donde fue arrebatado de su corona e increpa fieramente a Bonaparte por haberse proclamado omnipotente. Escribe el ingenio catalán en una nota para disculparse: *“Aunque no es verosímil que Fernando prorrumpiese contra Napoleón con palabras y baldones semejantes por el temor de la muerte, que aunque se desee, siempre la naturaleza la repugna; con todo me figuro diría estas cosas en su interior por su grande bondad y conocida virtud.”* (p. 17) Después de arremeter igualmente contra Godoy y contar todas sus infamias, pide a Dios, también con una generosidad puramente literaria, que a él le quite la vida pero que libre a la Iberia se la multitud de males que la oprimen.

*La voz de Fernando VII que clama desde su prisión por el auxilio de las armas de sus fieles vasallos*³⁰⁴, unipersonal escrito en romance endecasílabo por el presbítero Juan Manuel Fernández de Agüero, está compuesto en el mismo tono de queja y lamento que hasta ahora hemos visto en este subgénero. El monarca español se muestra extremadamente negativo, sin aliento ni esperanza alguna, y sus imprecaciones las dirige contra Napoleón “Rabirapante”:

*“Oíd Españoles, fieles, generosos,
oíd los tristes clamores y gemidos*

³⁰⁴ *La voz de Fernando VII que clama desde su prisión por el auxilio de las armas de sus fieles vasallos*, por el licenciado Don Juan Manuel Fernández de Agüero, presbítero. A esta obra le falta la portada, por lo que carecemos de los datos de edición; además, en el catálogo de la Biblioteca Nacional lo citan de forma equivocada, ya que escriben que su autor es Lander. La equivocación está en que son varias obras agrupadas en un mismo libro y la última de ellas pertenece a este escritor, pero no las demás.

*que desde su prisión el gran Fernando
transmite gemebundo a vuestros oídos.
Oíd de un rey virtuoso e inocente
de un rey injustamente perseguido
los suspiros que exprime y justas quejas
contra un tirano cruel y fementido”. (p. 3)*

Como en otras ocasiones, y siguiendo el esquema de otros monólogos, después de sus quejas anima a los españoles a la lucha y pide ayuda al Señor Todopoderoso, resaltando así el valor de Cruzada que tuvo la guerra contra el francés:

*“El dios de las batallas os inspire
sentimientos de amor y patriotismo;
y aunque sé los tenéis, aun más deseo
que se aumente en vosotros el heroísmo”. (p. 5)*

Al igual que se mitificó la persona del rey, no faltó tampoco la elevación a mito de los héroes, no sólo los muertos como Daoiz y Velarde, que pasaron a formar parte del martirologio popular, sino también los vivos, como Castaños, Palafox, Mina, el Empecinado, Ballesteros y muchos otros. Josef Sánchez Rendón Maldonado escribió, en honor de Palafox, el soliloquio titulado *El héroe zaragozano, honor de España, terror de Francia y asombro de la Europa Palafox*³⁰⁵. La obra, aunque no llegó a representarse en Madrid, fue escrita con tales designios como nos demuestran sus claras y abundantes acotaciones escénicas. Antes de que comiencen los versos de Palafox adjunta el autor un largo y detallado argumento en el que narra los prolegómenos de la contienda haciendo hincapié en la execrable perfidia de Napoleón y en el despertar repentino de la nación generosa, que hasta ahora yacía aletargada en la inacción y el abandono en que la había constituido la feblidad o vileza de un privado necio y avaro. Se centra más tarde en la ciudad de Zaragoza, que se opuso vigorosamente a los designios del tirano y pasó a cuchillo

³⁰⁵ Josef Sánchez Rendón Maldonado, *El héroe zaragozano, honor de España, terror de Francia y asombro de la Europa Palafox*, soliloquio unipersonal en metro endecasílabo castellano, Cádiz, Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, impresor del gobierno, 1809.

a once mil guerreros que con uno de los mejores mariscales de Francia venía a intimar la rendición. Después de citar todos los detalles del sitio llega al momento en que, rendidos los zaragozanos al ardor de las fiebres, los que quedaron con vida ofrecieron sus vidas a los filos de las espadas. Acaba con la opinión de su digno jefe: *“melius est nos mori in bello, quam videre mala gentis nostrae et sanctorum”* y con la siguiente arenga:

“Ciudades y pueblos de España, llenos de una noble emulación al ver la heroicidad de una ciudad que, sin más murallas que los pechos de sus hijos, ha resistido valerosamente a las armas destructoras de la Europa más de siete meses, ha derrotado doce ejércitos formidables, ha hecho temblar a Napoleón, amedrentar a la Francia y asombrar a la Europa”. (p. 3)

La escena en la que se desarrolla el soliloquio de Palafox es inmutable. En ella se ve el templo magnífico de Nuestra Señora del Pilar con puerta practicable, algunas casas medio arruinadas de las bombas y unos cuantos cadáveres ensangrentados esparcidos por el teatro. Palafox se dirige a la amada Patria, comenta la desolación por la peste, el hambre y el fuego, y cuando de su boca salen pensamientos de rendición se retrae:

*“... ¡Ea! ¿Qué haces
Palafox?, Palafox!... ¡sagrados cielos!
¡Qué abismo de dolor y de amargura
atormenta cruel mi pensamiento”*. (p. 7)

A continuación increpa a Napoleón diciéndole que su nombre sólo le ha hecho estremecer, y a la ciudad de Zaragoza la ensalza:

*“Tú humillaste mil veces sus soldados,
tú hollaste sus banderas y trofeos,
tú abatiste sus águilas soberbias,
y cercenaste sus erguidos cuellos”*. (p. 8)

Dirigiéndose de nuevo a Bonaparte le recrimina el haber quitado la libertad de los españoles, su paz, sus monarcas, sus leyes. Le grita enfurecido que nunca conseguirá llevarse a los zaragozanos ya que éstos, antes sepultarán los aceros en sus pechos que verse “*esclavos de un aborto del infierno*”³⁰⁶. Se reclina despechado sobre las ruinas y, después de una marcha militar pausada a cuyo compás atravesarán por el teatro algunas columnas de soldados, salen paisanos armados y mujeres, unas con niños en los brazos y otras de la mano, demostrando todos inquietud y consternación. Se aproximan al templo y se arrodillan en ademán de suplicar. Acabada la música los observa Palafox y se dirige a ellos dándoles ánimos para que no desistan “*antes muertos que franceses*” y pide a la Virgen del Pilar, mirando al templo, que les dé fuerza para triunfar. A continuación se vuelve a dirigir al pueblo:

*“Arrojaos por medio del incendio
y matando morid; que es más gloriosa
la muerte con honor, que el vilipendio
de una vida afrentosa [...]”*.(p. 10)

Después de algunos cañonazos con los que se figurará desplomarse algunas casas en la derecha del teatro, sale por ella precipitado, y cesará la música que habrá acompañado esta escena muda. Después de percatarse de las ruinas, arremete con insultos a los soldados de Napoleón:

*“los de cobardes, fementidos, necios,
usurpadores, viles, sanguinarios,
tan sólo merecéis; sois indignos
del rango de los hombres; odio eterno
os profesarán todos: de ludibrio
y escarnio serviréis al universo”*. (p. 11)

³⁰⁶ Lucas Alemán definía el término “aborto”: “*dichoso nacimiento de S. M. corsa para feliz regeneración del mundo. Gloria a Dios en las alturas / que acabó sus travesuras*” en su festiva *Golondrina, que en vez de cantar rechina. Diccionario irónico, patético, transpirenaico, extractado de la Biblioteca del sufrimiento español en la dominación francesa*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814, p. 2.

Corre transportado de furor hacia el templo, tropieza con uno de los cadáveres, hace extremos de dolor y compasión, los que expresará la música con la mayor energía. Después exclama lleno de ternura a las víctimas, desenvaina la espada para acabar con su vida e implora a Dios que acepte su sacrificio. Cuando va a arrojarse sobre el hierro empieza a temblar, cae desfallecido a las puertas del templo y en ese momento un soldado le entrega un pliego. Lee la carta en prosa del Mayor General donde le expone que ya sólo les queda la capitulación aunque expone que están dispuestos a derramar toda su sangre. Queda abismado por el dolor, reclamando venganza y la unión de todos los países en lucha contra el francés. Expresa con muchos sentimientos su consternación y se la manifiesta a multitud de pueblo que sale precipitado cantando unos versos suplicantes. Por fin, compadecido por estas almas, recalando que no debe al miedo esta acción, capitula pidiendo a todos los españoles que venguen a Zaragoza.

Más breve y con muchos versos que podemos, sin miedo, calificar de románticos, es el monólogo dedicado a la última noche en España, antes de su primer destierro en Ceuta, del general Ballesteros, que se negó a reconocer al general británico Beresford, duque de Wellington, como generalísimo de los ejércitos aliados. Su título es *Ballesteros*³⁰⁷. La escena tiene lugar en una casa de Churriana la noche que precedió al día en que el héroe se embarcó para su destino. Los versos proferidos por el zaragozano, teniente general al mando del ejército de Andalucía, son plenamente románticos, como podemos comprobar:

*“Lóbrega noche, imagen verdadera
de mi angustiado pecho, si a tu sombra
fuese dado ocultar en luto eterno
mi nombre, mis laureles, mi existencia...
¡Ah! ¡nombre! ¿qué eres tú? Fugaz sonido
de la mentida fama, ilusión loca
de que vive la vana fantasía...”* (p. 3)

Se dirige a la fortuna vil, diosa infame que da amargos frutos, a pesar de que asegura que él no la buscó jamás, que su falso brillo nunca lo deslumbró. Luego se dirige a

³⁰⁷ *Ballesteros*, monólogo, Reimpreso en Sevilla, Imprenta de Josef Hidalgo, 1813.

la memoria cruel para que no le atormente recordándole sus días de triunfo y su actual estado de infortunio e ignominia. Anima a los soldados desde su prisión para que sigan a los vándalos hasta el Ebro: “*atacadlos, vencedlos, destruidlos*” y se queja a la madre Patria de su afrentoso estado:

*“Y vivo aún, y mis amargos días
ni otro placer tendrán, ni otra dulzura
que... mirar tus estragos, tus ruinas,
tu asolación y tu perpetuo llanto
[...]
sangre vertida miraré en tu suelo,
horror, confusión, miedo, espanto, muerte”.* (p. 9)

Ballesteros está cada vez más fuera de sí, arrebatado en su delirio. Pretende huir de su prisión y al encontrarse encerrado vuelve del rapto y queda sorprendido. Se dirige a Dios pidiéndole que le serene y queda suspenso, sentado e inclinando la cabeza sobre una mesa por algunos momentos. En este intervalo suena una música patética y después continúa el general como vuelto de un letargo. Habla a los españoles diciéndoles que hubiese sido dulce su muerte en el combate antes que esta afrentosa prisión y su destierro. Hace un repaso de sus hechos heroicos en los que demostró siempre valor siendo el primero en arrojar al peligro, pensando en la independencia, el honor y la gloria de su Patria. Ahora, afrentado, no quiere sobrevivir a su deshonor, se aplica una pistola al pecho y dispara, pero no da fuego:

*“Malagueños, os doy un testimonio
de mi amor a la patria; mis cenizas
recoged por piedad.... nadie me escucha...
valor.... resolución.... ¡Ah!.... me estremezco...
Mi religión mi nombre.... mis deberes....
¡qué contraste! ¡qué horror! ¿pero yo tiemblo?”* (p. 14)

Viendo frustrado su suicidio queda suspenso y arrojando la pistola continúa sus exclamaciones entrecortadas “¡*Funesta hora!*”, y pide perdón a Dios por haber intentado quitarse la vida cuando sólo el Padre Santo es dueño de ella. Le pide piedad y compasión, y, finalmente, cambia su existencia por el bien de la Patria:

“*Aquí está ya la víctima, descarga
el golpe de tus iras, y yo muera
porque libre y feliz mi patria viva*”. (p. 16)

En último lugar, dentro de este apartado, hacemos una importante mención al joven poeta Juan Bautista Arriaza³⁰⁸, célebre por sus audaces sátiras y ardiente partidario de Fernando VII, que no se quedó a la zaga en la composición de textos patrióticos. Escribió varias obras dramáticas a lo largo de la guerra, además de su famosísima composición poética *La profecía del Pirineo*. Compuso, en 1814, dos himnos escenificables, uno de carácter patriótico y otro político que más tarde estudiaremos. El primero, representado en la Cruz en el mismo año, lo tituló *El dos de mayo*³⁰⁹ y su fin era el de celebrar precisamente el aniversario del mismo. La escena representaba un campo con grupos de árboles y algunos asientos rústicos en los que aparecían sentados quienes cantaban el himno, ataviados con traje de luto. No faltaban dos urnas sepulcrales, en las que aparecían grabados con letras de oro los nombres de los héroes Daoiz y Velarde. El primer actor, encargado de recitar el monólogo, vestía con traje de oficial general español y se presentaba como absorto en una meditación profunda, acompañado por algunos compases de un adagio patético que tocaba la orquesta.

Comenzaba su soliloquio con una introducción dirigida al silencio y a la soledad. Comparaba a los héroes del Cuerpo de Artillería con los soldados jóvenes y amigos del ejército de Eneas: Euríalo y Niso, cuyas proezas y muerte, que recibieron a la vez, relata

³⁰⁸ Juan Bautista Arriaza y Superviela (1770-1837) pasó por la carrera militar y diplomática, convirtiéndose, a la vuelta de Fernando VII en Mayordomo de semana. Jerónimo Herrera lo considera el poeta oficial de la monarquía española, a la que apoyó abiertamente. En sus obras atacó desenfrenadamente a afrancesados y liberales. (J. Herrera, *Catálogo*, pp. 30-31). Véase el trabajo de Fernando Marcos Álvarez, *Don Juan Bautista de Arriaza y Superviela: marino, poeta y diplomático, 1770-1837*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1977 (Biblioteca de estudios madrileños; 22).

³⁰⁹ Juan Bautista Arriaza, *El Dos de Mayo, himno patriótico de _____, dispuesto para la escena, con la adición de un monólogo por el mismo autor, por encargo del cuerpo de Artillería, con el objeto de que se execute en el coliseo de la Cruz en el aniversario de este día memorable*, Madrid, Imprenta Nacional, 1814.

Virgilio en el noveno libro de la *Ilíada*. Después de este monólogo en el que recordaba no sólo el infausto día sino también las batallas, la orquesta tocaba un himno y el coro repetía los cuatro últimos versos:

*“¡Día terrible, lleno de gloria,
lleno de sangre, lleno de horror,
nunca te ocultes a la memoria
de los que tengan patria y honor!”* (p. 3)

El segundo himno de Juan Bautista Arriaza, publicado en el mismo año de 1814 y con carácter político, llevaba por título *El regreso de Fernando*³¹⁰ y lo dedicaba a los españoles que de corazón celebraban la libertad del monarca. Arriaza ponía esta obra a disposición del Ayuntamiento de la villa de Madrid por si gustaba celebrar con ella la entrada de S. M. Dejaba claro su deseo de que el monarca regresara al trono que abandonó en su marcha a Bayona. Se componía de un monólogo, que comenzaba con el sentido verso “*Largo tiempo tu ausencia ha llorado...*”, y del himno cantado por un coro que repetía el siguiente estribillo:

*“Vuelve al Trono, Fernando querido,
sube en brazos del pueblo más fiel;
tú le harás tan feliz como ha sido
sostenido y vengado por él”*. (p. 4)

³¹⁰ J. B. Arriaza, *El regreso de Fernando. Himo patriótico que el autor de la Profecía del Pirineo (que, a Dios gracias, se halla ya casi cumplida) dedica a todos los verdaderos españoles que de corazón celebran la libertad de nuestro amado Monarca*, Madrid, Imprenta Nacional, 1814. (Lo recoge Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, I, p. 192, nº 2575).

11.3.2.2. Partido liberal

A. Teatro popular

A.1 Piezas breves

-Sainetes

La promulgación de la Constitución y los sucesos de la época de las Cortes de Cádiz inspiraron a varios ingenios. Surgen ahora dos composiciones breves que cosecharon muchísimo éxito: el sainete de propaganda liberal *La palabra Constitución y su significado*³¹¹, del variable Zavala y Zamora; o el drama en un acto *La Constitución vindicada*, de Francisco de Paula Martí. La primera de ellas se ha atribuido erróneamente a Agustín Juan y Poveda, debido a que esta obra, antes que en Madrid se representó en Cartagena con el título *¿Qué es Constitución?*³¹² y fue publicada en la imprenta de Don Francisco Juan y Poveda, de donde, seguramente, provenga la confusión. Sin embargo, ambas obras, a pesar del título diferentes, son idénticas, con unas leves variantes. En Madrid se estrenó, subtitulada como pitipieza jocosa, en el Príncipe el 27 de agosto de 1813. La pieza impresa aparecía precedida de una interesante advertencia:

“Esta pequeña pieza dramática se compuso en el corto espacio de quatro horas, con el único designio de instruir deleitando al pueblo sobre las grandes prerrogativas que va a disfrutar por medio de la Constitución española, que se acaba de publicar, con asombro general de nacionales y extranjeros: por consiguiente no fue la intención del autor el que viese la luz pública por medio de la imprenta un trabajo tan poco correcto, pero algunas voces sugeridas por la ignorancia o la malicia le han precisado a imprimirla para desengaño de aquellos que han dicho que su contexto no era el más sano con relación a un objeto tan digno de nuestra admiración y respeto”. (f. 8)

Se trata de una divertida situación que ocurre en la sala del Ayuntamiento de una pequeña localidad donde se hallan reunidos los principales vecinos del pueblo, junto al

³¹¹ G. de Zavala y Zamora, *La palabra Constitución y su significado*, B. Hca., 41-20.

³¹² *¿Qué es Constitución?* Fin de fiesta que representó la compañía cómica de la ciudad de Cartagena el día 19 de julio de 1812, en celebración de la publicación de la Constitución española. Segunda impresión, Cartagena, Imprenta de Don Francisco Juan y Poveda, 1813.

alcalde, el escribano y dos regidores. Todos ellos se expresan con un lenguaje muy vulgar, incluso el alcalde:

“Si como soy la cabeza de este respetable Ayuntamiento fuera el mismísimo Salamón, tendría unas explicaciones que dexarían en zaga y atrás los discursos de Ciselón, de Horacio y otros santos padres; pero con el aquel que me acompaña, me explicaré como Dios me da a entender y las circunstancias críticas del día me lo endilguen; sin más ambages ni rodeos que los precisamente precisos para que hasta los más tontos me entiendan. Es pues el caso, que dende Cartagena me dicen los que manejan aquel fregao, que en esta Diputación de Alambres se celebre con junción de Iglesia, con luminaciones y cohetes la publicación de la Constritución española”. (f. 9)

Al ignorar el alcalde el significado de la palabra Constitución, el tío Pedro dice que se habrá equivocado por “contribución”, pero le contesta amablemente el alcalde: “Venga usted acá pobre hombre, ¿no considera que si pidieran otra nueva contribución no vendría con la coleta de que hubiera luminaciones y cohetes y junción de Iglesia?” La tía Patricia propone que sea “contrición” española, ya que “La Regencia del reyno (¡Dios me la guarde!), por disposición suprema de algunas benditas almas que también hay en las Cortes habrán mandado que en vista de la suma lentitud que gastan nuestros ejércitos (¡Dios los mejore!) en arrojar de España a los malditos franceses, se encargue a los españoles que hagan una contrición perfecta para aplacar la ira del Señor.” Llega entonces el tío Bartolo que conoce cuál es el verdadero significado y les explica que la Constitución es el orden fundamental y decorosa de la nación, publicada en un libro a favor de los pobres y de los no tan pobres donde se declara que la soberanía es del pueblo y que el rey sólo representará en la “Comedia del Mundo Español” el papel de un buen padre. Ante estas palabras el alcalde de la población augura lo que efectivamente pasó a la vuelta de Fernando VII: “Eso de que el rey no es ya Soberano me huele muy mal y no será cosa tan resoluta como se la cuenta.” Continúa el liberal Bartolo explicando que ahora ya no son vasallos sino hombres libres, aunque siempre con alguna diferencia y graduación para no querer imitar a los franceses en su descabellada igualdad. El alcalde manda al maestro de la

escuela hacer un letrero donde diga “Plaza de la Constitución” y acaba la obra con el desfile del carro triunfal e himnos en elogio de los primeros liberales:

“Van en procesión a la plaza, de dos en dos, alternando mujeres y hombres, ellas con ramos, panderos y panderetas, cerrándola el alcalde con el letrero que colocará, y dará principio el coro y las coplas alusivas compuestas de repente por el sacristán”. (f 35)

Salvo en este momento predominan la comicidad y el vulgarismo, basado en el habla rústica de los personajes; pero no es una obra en la que se satirice a los serviles, sino que su función es exclusivamente didáctica. De esta pieza se conservan varias refundiciones en las que intervienen diversas manos, y en las que se escriben posteriores alusiones a la restauración liberal del Trienio. Se representó en 1820 por la llegada a Madrid del General Riego; en esta versión y en algunas posteriores cambiaron algunos párrafos de la obra original para adaptarla a las nuevas circunstancias, no sabemos si por manos del propio Zavala o por otras ajenas. Fue tanta su fama que se llegó a representar con una máquina de figuras corpóreas en el teatrillo de la calle Caballero de Gracia.

En el mes de julio de 1813 se representó el sainete *Los franceses en la Alcarria o El mal patriota*³¹³, del periodista y escritor aragonés José Mor de Fuentes. En el prólogo de la edición impresa en Madrid en el mismo año relata el autor los avatares de su representación en la capital. En su origen fue un sainete cuyo título era el de *El egoísta o el mal patriota* escrito en 1812 para la función del día de San Fernando en Cartagena, ciudad no ocupada por los invasores, “cuando la situación militar era apuradísima para los fernandinos y hacía falta un teatro de urgencia, escrito y representado para dar ánimos a combatientes y población civil”³¹⁴. Mor escribió una loa y esta composición en la que retrataba a un egoísta que se negaba a contribuir para la causa pública. Impulsado por sus amigos, explica, debido a la novedad del pensamiento, formó en pocos días una comedia de circunstancias

³¹³ J. Mor de Fuentes, *Los franceses en la Alcarria*, B. Hca., Ms. 157-23, f. 26. Además de con esta obra patriótica, colaboró a la causa nacional con dos sátiras, tituladas *Godoy y Bonaparte*. La primera de ellas aparecía precedida de una cita de Virgilio “*Monstrum horrendum ingens.*” También escribió un romance heroico a Fernando VII. Estas obras las estudia y analiza J. Cáteda Teresa, *Vida y obra de José Mor de Fuentes*, en su capítulo “Primeras publicaciones de asunto político”, pp. 211-214.

³¹⁴ J. Mor de Fuentes, *Prólogo a “La mujer varonil”*, pp. 22-23.

en la que se incitaba a luchar contra el invasor y que se imprimió inmediatamente. Después de llegar a Madrid se trató de representar pero no pudo verificarse por la venida de los enemigos. Entre tanto, Mor redujo de nuevo la pieza a un acto puesto que conservaba su primitivo carácter en realidad *entremesado* y se preparó con algún esmero en el teatro del Príncipe. La víspera de su representación, el escritor avisó al Jefe de Estado Mayor del Empecinado que se iba a dar una composición suya, en que, para la contraposición de los caracteres, vería dos oficiales de su cuerpo, el uno ajuiciado y ejemplar en su conducta, y el otro por el contrario, calavera y desenfrenado. El encargado, por distracción o indiferencia, nada dijo, y habiendo asistido los oficiales del Regimiento de Guadalajara a la representación, no bien el telón se había echado, se arrojaron al tablado, y amenazaron de muerte a toda la compañía, y de exterminio a los telones, faroles, bambalinas y al edificio entero. No quedó así la cosa. Relata Mor que esto y el desagravio excesivo que salió en el periódico no fue suficiente, y aún pretendieron que un poetastro venal les escribiera un contra-sainete para ser representado y en el cual se quemase la supuesta sátira, con mil escarnios, dicitos e imprecaciones. Sin embargo, concluye, la censura lo reprobó y lo calificó de bárbaro y delirante. Con la interrupción de la obra, la retirada de cartel y otros incidentes acabó la única y prometedora experiencia de Mor de Fuentes en la escena³¹⁵. Él mismo lo cuenta en su *Bosquejillo de la vida y escritos*:

“Di al teatro y reimprimí mi comedia del Egoísta; pero el arrebato ciego e increíble de los empecinados atajó las representaciones, realzadas con el desempeño del célebre Máiquez, como lo refiero en el prólogo de la segunda edición, hecha al mismo tiempo de la publicación de mi periódico. [...] Es de advertir que en estos escritos, como en todos los míos, puse siempre de manifiesto mi entrañable, y estoy por decir, innato, liberalismo, tan ajeno de todo rendimiento, como de los disparos torpes o maliciosos de los descerrajados. Con esta conducta conseguí, como lo tenía previsto, indisponerme con entrambos partidos”.³¹⁶

³¹⁵ J. Mor de Fuentes, *Prólogo a “La mujer varonil”*, p. 52.

³¹⁶ J. Mor de Fuentes, *Bosquejillo de la vida y escritos de José Mor de Fuentes, delineado por él mismo*, Barcelona, Imprenta de Don Antonio Bergnes, 1836; introducción, edición y notas de Manuel Alvar, Zaragoza, Guara, 1981.

Mor vuelve con esta obra a la idea ilustrada de criticar a tipos socialmente perjudicados, pero ya no se trata de abstracciones como en sus obras anteriores, sino de un tipo de egoísta muy concreto: el rico del pueblo que aprovecha la guerra para enriquecerse y que se niega a contribuir al esfuerzo de guerra con su dinero. Incluso, pensando sólo en su beneficio, llega a dudar si serán mejores los franceses que los guerrilleros. De estos avarientos que se consideraban patriotas dice Mor en unos versos en boca del oficial Lorenzo:

*“Esta mágica palabra
es un comodín muy bello
para hacer que otros se embarquen
sin salir jamás del puerto”.* (f. 14)

La escena se desarrollaba en Brihuega, un pueblo de la Alcarria. Los personajes que intervienen en la obra son todos de una pieza, sin más caracterización: Don Esteban es el rico egoísta y mal patriota que se quejaba de que los empecinados gastaban mucho en el pueblo, entre paños y raciones; el doctor Pimpinela, cobarde y avaro que se cree *“la nata y el modelo del patriotismo”* pero que se queja de que hay que pagar tantos ducados; Fachenda tiene el papel de gracioso y él mismo se compara al guapo y valentón Francisco Estaban al que, dice, va a dejar en zaga matando gabachos; Don Fernando, oficial del Empecinado y amante de Eugenia, hija de Esteban, es el héroe sin tacha; Campistrón y Fobot, por su parte, son dos franceses bebedores y mujeriegos; y por último el personaje de Don Lorenzo, que fue el causante del fracaso de esta pieza en el escenario, pues representa a oficial encargado de cobrar los tributos y que los consume en el juego, personaje con gran verosimilitud que da a conocer la terrible situación de los pueblos empobrecidos por franceses y guerrilleros, que fueron muy abundantes. La comicidad es muy gruesa, típica de las comedias que con toda urgencia se escribían por estos días, basando sus gracias en el lenguaje grotesco, las borracheras de los franceses, etc. La pieza acaba con el apaleamiento de los franceses embriagados, que pretendían incendiar la casa del egoísta, y la pedida de mano de Eugenia por parte de Fernando, y recitan a coro:

*“Todos por bien empleados
daremos ya nuestras penas,
con tal que de esos malvados
la tiránica insolencia
ni en los siglos de los siglos
vuelva a plagar esta tierra”.* (f. 26)³¹⁷

En noviembre de 1813 se estrenó el sainete hoy desconocido *El servil sin máscara* junto al baile de *La Cachuchita de Cádiz*³¹⁸. Este último sainete estaba en la línea de crítica a los serviles que había inaugurado Martínez de la Rosa con *Lo que puede un empleo*, comedia que estudiaremos en las páginas siguientes.

No podemos olvidar las divertidas piecitas satíricas y políticas de Lucas Alemán³¹⁹, muchas de ellas con carácter dramático, que, salvo una excepción, no se llegaron a representar. Debemos hacer referencia a la peculiaridad del escritor que, a pesar de su condición de liberal, criticó, como Mor de Fuentes, ambas facciones políticas y no censuró en sus composiciones, antes bien al contrario, a Fernando VII. Entre sus obras encontramos una calificada de sainete entremesado: *Las cotorras y los tordos, ni ellas*

³¹⁷ La comedia acababa de forma similar:

*“Y así, un día de gloria
corone las ansias nuestras,
al eco del regocijo,
que después de tantas penas
anuncie de España toda
la feliz independencia”.*

(J. Mor de Fuentes, *El egoísta o mal patriota*, Cartagena, Imprenta de Don Francisco Juan y Poveda, 1812; Madrid, Imprenta de Repullés, 1813, 2ª ed., p. 24).

³¹⁸ La famosa *Cachucha* nació al calor de las bombas y al estruendo de la metralla. Se trata de una composición de gran movilidad textual, virgen al principio de toda pasión política, que era decididamente liberal o ya se convertía en realista según quien la cantara. (Luis Villalba Muñoz, “La música y los músicos de la Independencia”, p. 175. Cito por R. de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, p. 183). Existe un baile llamado *La cachuchita de Cádiz* y en 1814 se imprimieron en la prensa diferentes versiones de una *Cachuchita madrileña*, en la que se referían los sucesos del Dos de Mayo y diversos sentimientos patrióticos. Los editores de el libro de Mesonero dan amplia información sobre estas composiciones, p. 183, nota 108. El 17 de octubre de 1814, según consta en la información del Archivo de la Villa, fue prohibido por la deshonestidad con que era bailado.

³¹⁹ Para su biografía, véase el apartado de Prensa. También contribuyó a la causa contra el francés con las piezas *Los franceses en Getafe* y *La toma de Panzacola por las armas españolas*, hoy desaparecidas.

*mudas, ni ellos sordos: La Plaza Mayor*³²⁰. El propio autor explica que se trata de una sátira en la que se critican varios abusos populares, pintando en festivo bosquejo lo que pasa en la plaza de Madrid. Lucas Alemán aparece como personaje principal, distinguido como caballero de infantería, “*con levita oscura, calzones de qualquier cosa, zapatos con evillas, sombrero de tres picos y bastón redondo.*” Le acompaña en su paseo Don Martín Tudesco, infante de caballería, vestido con frac raído, pantalón usado y bacinica de hule en la cabeza; y por la Plaza Mayor se encontrarán con multitud de personajes como la Carrasca, tratante de hortaliza, la Mamona, comerciante de verduras, la Chispa, tratante de fruta, la tía Pujitos, mercadera de bollitos, petimetres, muchachos, ciegos, otras gentes y hasta un caballo.

Don Lucas y Don Martín dialogan sobre la prensa de la época: del *Patriota* dicen que “*es un papel que no adula / y claro canta*”, o de la *Atalaya*, del que se dice “*que es de testa coronada*”. Van haciendo un rápido repaso por cosas que en opinión de Martín mejoraron los franceses, como la policía, el orden y la seguridad, las infraestructuras. Sin embargo, cuando entran en el mercado, Tudesco se da cuenta de que nada ha mejorado con la invasión, sino que todo es caro y abunda la miseria y la pobreza. Acaba el sainete con una canción al arma y cantando vivas a la libertad, al gobierno, la religión y la Patria. Lucas le enseña donde estaba la iglesia del Buen Suceso, que los franceses destruyeron

*“No por aversión alguna
que tuviesen a los templos,
sino por inclinación
que a dañar siempre tuvieron”.* (p. 15)

-Piezas y dramas en un acto

Francisco de Paula Martí³²¹ descubrió de forma tardía su vena de escritor dramático a causa de los acontecimientos de la invasión napoleónica. Su drama en un acto y en verso

³²⁰ L. Alemán, *Las cotorras y los tordos, ni ellas mudas ni ellos sordos: por el autor de El ganso y anteriores. La plaza mayor. Sainete entremesado*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1813.

³²¹ Nació en Játiva (Valencia) el 22 de abril de 1761. Se le conoció sobre todo por ser el introductor de la Taquigrafía en España, fue miembro de la Real Academia de San Fernando y grabador de la imprenta Real de Cádiz. Murió en Lisboa en 1827. Escribió varias obras patrióticas durante la Guerra de la Independencia, aunque muchas de ellas se han perdido. Éstos son los títulos: *La batalla de Pamplona y derrota del mariscal*

*La Constitución vindicada*³²² fue puesto en escena en el teatro de la Cruz del 2 al 6 de septiembre de 1813 junto a *Un obsequio a Fernando, o el espejo mágico*, adornada de brillantes decoraciones y transformaciones nuevas, bolero a cuatro y polo del *Contrabandista*. Ambas piezas ya se habían representado con aplauso en el teatro de La Coruña. En la pieza breve se burla su autor de la opinión que tienen los conservadores de los liberales. La escena ocurre en un pueblo pequeño que al principio parece desierto pero que al poco se llena con las bulla de los aldeanos que cantan un coro acompañados de la gaita y el tambor y que dan vivas a la Constitución en medio del alcalde. Todo el pueblo está de celebración por el primer aniversario del código, y pasean en triunfo un retrato del monarca excelso en un trono de laureles. También se exhiben tarjetones donde se copian partes de la Constitución y el alcalde recuerda a los ciudadanos que todos han de ser honrados y deben componer una familia en el pueblo. La obra termina en un tono conciliador cuando se le hace una jugarreta a uno de los que rechazaban a los liberales, Don Ruperto, al que se le calificaba “*corifeo del servilismo*” y su única salvación está en recurrir a la Constitución, a la que hacía un momento miraba con desprecio. Siguen así las canciones patrióticas y se da fin con un baile nacional, que, según señala Martí en la acotación, podría ser la muñeira.

Las victorias del ejército aliado, en especial la decisiva batalla de los Arapiles, causó de nuevo la escritura de un teatro de urgencia, ya no satírico, como en sus orígenes, sino tomando como tema principal las luchas ganadas, las derrotas de los franceses, y los grandes personajes que destacaban ahora en la contienda, héroes militares y guerrilleros.³²³

Del hoy bastante desconocido dramaturgo liberal Francisco Garnier es la pieza breve *La Batalla de los Arapiles o derrota de Marmont*³²⁴ que se representó en el Príncipe

Soult, La caída de Godoy y exaltación de Fernando VII al trono, La Constitución vindicada, El día dos de mayo de 1808 en Madrid y muerte heroica de Daoiz y Velarde, El mayor chasco de los afrancesados o el gran noticia de la Rusia. El regreso de Fernando VII al trono silenció el fervor constitucionalista de Martí, y no volvieron a verse en escena sus verdaderos ideales hasta después del alzamiento de Riego. En ese momento escribió *El triunfo de la Constitución, o el 7 de julio en Madrid* y su famosa comedia *El hipócrita pancista o los acontecimientos de Madrid en los días 7 y 8 de marzo de 1820*. También es autor de diversas comedias de espectáculo.

³²² F. de Paula Martí, *La Constitución vindicada*, Madrid, Oficina de Don Benito García y Cía, 1813.

³²³ Se escribieron también muchas décimas populares que mostraban la alegría de los españoles ante las victorias. Las copia F. Díaz-Plaja, *Historia de España en sus documentos. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1983.

³²⁴ Francisco Garnier González, *La Batalla de los Arapiles o derrota de Marmont*, Madrid, Imprenta de Álvarez, 1813. Se reimprimió como comedia nueva patriótica *El lord Wellington triunfante o bien sea La batalla de los arapiles y destrucción de Marmont*, drama en un acto, Valencia, Imprenta de Estevan, 1813.

el 23 de julio de 1813, después de que fuese aprobada por el censor interino Sánchez Barbero. Fue aclamada por los espectadores durante veinticinco días, y además se repuso en enero y junio de 1814. Según señala su autor es “*la primera composición hecha en Madrid en loor del célebre feld Mariscal Wellington*”, aunque no es la primera que alababa la función de los ingleses en la península, puesto que ya lo había hecho Zavala con su *Alianza* y Enciso con *Una fineza de Inglaterra*. Comentan Caldera y Calderone que el público debió asistir a estos espectáculos más interesado por el contenido que por el arte, ya que en el prefacio de obra “tan penosamente sosa”, alude su autor, a los “*aplausos y la suerte que el público se ha dignado imponer a mi drama*”, el cual consiste en un acto único, concebido según las más rígidas normas clasicistas, y por tanto, “*estático, retórico, prosaico*”³²⁵. Efectivamente, la obra en su edición impresa aparecía precedida de una dedicatoria al lord en la que hacía alusión al recibimiento del público de esta obra, admiraba y alababa con creces a Wellington, y le aseguraba que su ambición sería plena si entre los nobles trabajos que circundaban al mariscal, éste respirase un momento de su enorme peso fijando su atención en esta obrita.

Hubo también una *Canción patriótica de los Arapiles*. El autor de la letra fue el mismo Garnier, y la música la compuso Manuel Quijano. Loreto García la cantó en el teatro del Príncipe, según anota Barbieri en la partitura manuscrita de dicha canción que se conserva en la B. N. Estas coplas, junto con otros cantos patrióticos y marchas militares se pueden escuchar en la *Antología de la música militar en España*.

Quizá existió otra obra con el mismo nombre aunque no la hemos podido conocer, ni siquiera tenemos la plena certeza de que se llegara a componer. Es la que supuestamente escribió Comella poco antes de su muerte, como relatan Subirá y Dowling. El dramaturgo triunfaba en Barcelona de 1806 a 1808, y al ser tomada la ciudad en 1808, regresó a Madrid, pero a diferencia de Zavala y Enciso no escribió piezas vibrantes y exaltadas por la emoción bélica. Comella, pobre, famélico y con la salud quebrantada, escribe Subirá “*tuvo fuerzas aún para mostrar su exaltado patriotismo al escribir la última de sus producciones teatrales, bajo el título exaltador La batalla de los Arapiles.*” (J. Subirá, *Un vate filarmónico: don Luciano Comella*, p. 40). Cuenta Dowling la manera grotesca en la que ocurrió la muerte de Comella: “*Durante la invasión francesa, en el terrible invierno de 1812-1813, cuando Madrid estaba hambriento, Comella solía ir al canal del Manzanares para pescar. Allí el director del teatro de la Cruz, José Barbieri, fue a buscarle para que escribiese un drama sobre la batalla de los Arapiles en la que los patriotas españoles acababan de derrotar a los franceses. Barbieri le invitó a merendar en una tabernucha que estaba cerca y se les sirvió arenques rancios. Tal hambre tenía Comella que la satisfizo, irónicamente, en este manjar parecido al que él había dado a sus personajes en los dramas de ciudades sitiadas. Cayó enfermo y murió en el último día de diciembre de 1812.*” (J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, p. 56).

³²⁵ E. Caldera y A. Calderone, “El teatro en el siglo XIX (1808-1844)”, p. 405. Sabemos que el Batallón de Guardias de Madrid prestó 50 fusiles a la compañía del Príncipe para su representación: “*Hará usted que inmediatamente pase una persona de su confianza a recoger los 50 fusiles que se franquearon a esa compañía para la función de los Arapiles por necesitarlos en el día el batallón de guardias a que pertenecen, advirtiéndole que en caso de que sean indispensables para dicha función y para que el público no carezca de ella por este motivo, está ya determinado prestar otros 50 que sean menos necesarios para el servicio de la tropa.*” (A. M. M., Corregimiento, Legajo 1/25/29).

En la primera escena el teatro ofrecía un salón de un castillo antiguo adornado al gusto gótico que servía de alojamiento a Marmont, el cual, a pesar de que en esta obra se presentaba a los franceses como unos heréticos libertinos, insistía en la oposición “civilización y barbarie española” y hacía referencia al bien que anhelaba Napoleón para España, que:

*“con las supersticiones religiosas
siempre en el fango del error luchaba,
la antorcha de las ciencias apagando
por ignorantes frayles gobernada”*. (p. 7)

Tanto los españoles como alguno de los soldados franceses hacen continua referencia a la negra política corrompida de Francia, basada en intrigas y sobornos, y en la bajeza y el oprobio galo que sólo han traído a los españoles el luto, la desolación y la ruina. Con un lenguaje patriótico y exaltado propio de estos dramas muestran los soldados españoles sus deseos de vencer o morir, pero nunca volver la espalda al bárbaro enemigo. En la escena quinta cambia el escenario, rompiendo así la unidad de lugar, y nos muestra un bosque largo: la perspectiva de un ancho campo a la izquierda del cual habrá una batería en una eminencia con la tropa francesa formada alargándose hasta la mitad del centro. Al ruido de cajas y clarines da comienzo, en la escena siguiente, la batalla “*con la mayor propiedad, mezclando a su realce el ruido de las trompetas y los tiros de artillería.*” Al final de la lid sale Marmont ensangrentado, con la espada rota y manifestando en sus convulsiones la desesperación por la derrota. En la última escena recalca el dramaturgo que todo ha de hacerse “*con el mayor aparato y magnificencia teatral*” posible y, así, dispone que al son de música militar se manifieste Wellington, cuyo papel fue interpretado por Máiquez, a caballo, y toda la tropa formando un semicírculo a su alrededor con banderas y cañones. Acaba la obra con la formación y desfile de las tropas al tiempo que seis payas coronadas de flores cantan una letrilla.

Afirma Larraz, con mucha razón, que su éxito se explica por el tono nuevo de esta pieza que, en un Madrid eufórico del que acababan de ser expulsados los franceses y donde la tiranía de Fernando VII todavía no se había instalado, expresaba las ideas generosas de

los liberales. El pueblo, en particular, se veía rehabilitado en esta obra, y el personaje que representaba al guerrillero Julián Sánchez hacía de forma muy oportuna una fuerte llamada a que este vulgo, tan fuertemente pisoteado, se mostrase más patriota que los dirigentes corruptos. Añade que la lucha de los españoles contra los franceses aparecía, una vez más, como la lucha del bien contra las fuerzas del mal, aunque la noción de Cruzada había desaparecido, pues la perspectiva ahora era totalmente diferente. Ya no se hablaba de la lucha de Dios contra el diablo, sino del combate de la libertad contra la tiranía. Por este motivo, hay que resaltar que la pieza de Garnier es la primera que no defiende el mantenimiento del orden establecido del Antiguo Régimen, sino, al contrario, la transformación de la sociedad española.³²⁶

Por esta causa, en esta obra en la que se anuncia la llegada de tiempos nuevos ya no aparece el triunfo presentado como la victoria de la religión sobre el ateísmo, sino que la libertad que ha proporcionado el lord Wellington se describe como la liberación de los oprimidos, y al general, como vencedor de todos los tiranos. Se trata por tanto de la proclamación de una verdadera revolución política por la que luchaban los liberales: “*Mas ya se acerca el suspirado instante / que clamen libertad los oprimidos*”.

Garnier González publicó en 1814 un drama en un acto titulado *Moreau en su despedida de la América*³²⁷, que dedicaba al duque del Infantado, a quien había escogido como Mecenas. En la advertencia previa nos informaba de que esta pieza iba a ser representada y el famoso Máiquez había hallado en ella gusto y sencillez, cuando llegó la noticia de la funesta muerte del héroe de quien lleva el nombre, por lo que los actores juzgaron que renovar su memoria era ofrecer un cuadro lastimoso y melancólico debido a los sacrificios hechos por este ilustre francés para la libertad del mundo. Antes de concluir y dar paso al texto, dice, aludiendo claramente a las piezas escritas durante la guerra:

“*Si hay algún malediciente que ose alzar el dedo satírico sobre esta producción filosófica, únicamente le suplico que lea y parangone con ella las piezas patrióticas que se han representado y que después falle*”. (p. 4)

³²⁶ E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, p. 328-331.

³²⁷ F. Garnier González, *Moreau en su despedida de la América*, drama en un acto, Madrid, Imprenta de Álvarez, 1814.

En un hermoso jardín con perspectiva del mar sucede el total del drama. Moreau, que aparece vestido simplemente, está desterrado en esta isla americana por orden de Napoleón. Pero al estallar la Guerra de la Independencia en España le ofrecen volver a Europa, a la guerra contra el tirano:

*“A Moreau retirado
los ingleses convidan
con el militar mando.
Y el bastón me presentan
del general de un bravo
ejército patriota
contra el corso malvado”* (p. 27)

Y después de recordar los sucesos atroces y sanguinarios cometidos por la Francia revolucionaria, Moreau decide abandonar su calma, sosiego, y un vivir halagüeño en el retiro americano que lo acogió en su destierro, templo de paz, ventura y alegría, “*por vengar los franceses, / los franceses que amó con tanto extremo*” (p. 38).

*El Ruiseñor o la patria libre y Madrid gozoso*³²⁸ la publicó Lucas Alemán en los periódicos que él mismo editaba en 1813: *Quisicosa del día* y *La Paxarera*, y lo presentaba como un “*capricho métrico encomiástico en celebridad de la feliz llegada del Congreso a Madrid.*” Los personajes, como se puso de moda al principio de la guerra, son todos ellos alegóricos: Libertad, Inmortalidad, Lealtad, Constancia, Madrid, Gobierno, Regencia, Valor, Patriotismo y Placer, y fueron puestos en escena en la Cruz por Manuela Carmona, Teresa Maseras, Josefa Virg, Ramona León, Juan Arriaga, Rafael Pérez, Pedro Paz, Francisco Ronda, José Antonio Campos y José Oros, respectivamente. La elevación del telón manifestaba a Madrid sentado bajo dosel rodeado de todas las virtudes, el Placer dormido en un lado del teatro y la Libertad al otro en acción de entrar gozosa a la escena. Madrid, feliz tras el abrazo de la Libertad, declama que ya la iniquidad postró el cuello debido a la constancia, que el pueblo ha sabido sufrir con heroicidad, sostenerse con lealtad y oponerse a la opresión y al engaño. El Patriotismo alega que él fue la causa de mover los

³²⁸ L. Alemán, *El Ruiseñor o la patria libre*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814.

impulsos, la Lealtad de haber proporcionado bríos y alientos, en el Valor halló remedio a sus penas, y la Constancia sostuvo su carácter. Despiertan ahora al Placer y le comunican que entran las Cortes y la Regencia que prometen leyes, justicia y gobierno para hacernos prósperos, felices y organizar España, a lo que el Placer añade que tendrán mucho que enmendar: los gali-hispanos injertos, los anti-Fernandos, los manipulantes, los usureros...

De repente cambia el escenario y se observa un suntuoso templo con retrato de Fernando VII, cubierto con cortina. Debajo del dosel, la Inmortalidad al lado de una pequeña mesa donde estaba el libro de la Constitución y una corona de laurel encima. A la diestra estaba colocada la Regencia y a la siniestra el gobierno, y así cantó el coro:

*“Hoy a Madrid noble
llega a coronar,
para eternos siglos
la Inmortalidad”.* (p. 14)

Siguiendo el tono de la canción, la Inmortalidad corona a Madrid con el laurel y la Regencia le ofrece la espada para que vengue sus agravios y la Justicia reine inflexible. El gobierno le da el código sagrado. A continuación, la figura de la Inmortalidad comunicaba, al tiempo que descubría el retrato, que al más alto Numen que influía en Madrid era el amor del ídolo adorado que presentaba. Y así acababa la obra, con una laudatoria y el diálogo del coro que hacía sus peticiones al gobierno. De esa piezas se conservan muchos ejemplares impresos sueltos en la Biblioteca Nacional, lo que muestra la amplia difusión con la que contó.

-Conversaciones y diálogos

Dentro de las piezas dialogadas de ideología liberal que hemos encontrado escritas en 1808 es la titulada *Diálogo que supone un curioso americano entre Napoleón y su senador Beauharnais, con respecto a las cosas de España, atendido el carácter de ambos*³²⁹. En él leemos que a las preguntas del Emperador, extrañado de la resistencia que

³²⁹ *Diálogo que supone un curioso americano entre Napoleón y su senador Beauharnais, con respecto a las cosas de España, atendido el carácter de ambos*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, 1808.

ha encontrado en España, le va contestando Beauharnais declarándole el verdadero valor de los hispanos, que lucharon todos unidos por querer ser regidos por su soberano legítimo. No se explica Napoleón por qué los españoles hicieron de Fernando su rey predilecto cuando siempre ha sido inexperto, oscuro y encerrado, y tampoco entiende porqué ha reaccionado de forma tan negativa al gobierno de José I, a lo que le contesta el Embajador:

“Si a la España le era doloroso el cambiar del dominio de una familia reverenciada por los abuelos de sus abuelos, le era afrentoso que una mano extranjera, y desautorizada, sin más pretexto ni más medios que las felonías y engaños, se la arrancase. La tolerancia de la Nación española se ha tenido equivocadamente por debilidad”. (p. 5)

Y no duda en exponerle claramente cómo es odiado por todos los españoles y cómo le van a desafiar hasta el final, pues España ha jurado no vivir sino libre y sin mancilla. Ante estas claras palabras, Napoleón, enfurecido, le contesta:

“Estos insultos mismos que propalas reclaman mi venganza; y mi seguridad pide ya el exterminio de unos pueblos que habiendo roto la balla del respeto, que al menos me aparentaban los que no me lo tenían, me han dexado al descubierto de toda la Europa; y que quitando una piedra de los cimientos del edificio de mi ambición, le dexa expuesto a arruinarse más precipitadamente que se ha levantado”. (p. 11)

Ante las ofensas de Napoleón, Beauharnais continúa defendiendo el honor de los españoles, sus virtudes y su heroica actitud.

Un sacerdote y un alcalde se unieron para conversar y servir de argumento al *Diálogo entre el cura de Tortuera y el tío Perales*³³⁰ escrito en versos octosílabos y en el que se hace una crítica, al igual que Mor de Fuentes en su *Egoísta o mal patriota*, a aquellos que no querían contribuir económicamente a la causa de Fernando y de la

³³⁰ *Diálogo entre el cura de Tortuera y el tío Perales, alcalde del mismo pueblo, que se recibió por el último correo de Valencia y se dirige al P. F. R. S. V., Palma de Mallorca, Imprenta de Miguel Domingo, 1811.*

independencia española. El alcalde, con un lenguaje excesivamente vulgar, le explica sus pesares al cura por los mandatos de los empecinados a que les entregue las contribuciones, la plata de la iglesia y la del convento. También aparece como personaje el padre Letor García, que aconseja al alcalde que obedezca a los empecinados y a todo el gobierno, algo en lo que no está de acuerdo el cura. Pero García explica al párroco de Tortuera cómo en la isla de Mallorca había un fraile extranjero que se negaba a pagar los diezmos por la causa del Deseado, y fue impugnado, como era costumbre, por varios papeles: una *Carta de Xavier S. Juan*, y un *Ensayo* anónimo; y, a pesar de que el fraile se defendió en una *Carta interina*, donde a todo le dio un sentido inverso e inoportuno, fue contestado con una sátira y una burla escritas en prosa y en verso, tituladas *miscelánea* o bien *sainete casero*. En un larguísimo parlamento, el sacerdote patriota, verdadero protagonista del diálogo aunque no está incluido en el título, explica los hechos al de Tortuera haciéndole entender que el dinero que sobra en las iglesias y en los conventos hay que repartirlo entre quienes lo necesitan y que no se deben hacer interpretaciones vanas de los Santos Evangelios:

*“Y quando en una ocasión
que el enemigo protervo
nuestra patria destruye,
profana y holla los templos,
y la santa Religión
pretende arruinar soberbio
como otro feroz Nabuco
tales discusiones vemos,
tales orgullos y dudas,
me horrizo, me estremezco,
tiemblo que el brazo de Dios
descargue el golpe tremendo
de su divina justicia
para el mayor escarmiento”.* (p. 7)

El cura, finalmente, se arrepiente de su egoísmo ante todas las razones expuestas. El autor del diálogo añadía una nota al final del mismo, en la que explicaba que, sin duda, no llegaron a Tortuera, antes de finalizar la conversación, las *Apostillas*, las *Preguntas del Apostillador*, las *cartas de C. T. A.* y otros escritos que publicaron en Palma varios sujetos religiosos y patriotas a quienes el famoso fraile egoísta tuvo la osadía impudente de llamar *Club antiimunitario*. Si hubiesen llegado, finaliza, el alcalde y el Letor no hubiesen dejado de darles en su diálogo el tributo de elogio que se merecen. Como podemos apreciar, se trata de un diálogo que se hacía eco de los papeles que estaban saliendo en Mallorca por estos motivos, con el fin de abrir la generosidad de todos con fundadas razones.

Otro diálogo con los mismo fines, aunque protagonizado por dos laicos se conserva en la *Colección Documental del Fraile* y lleva el largo y explícito título de *Diálogo entre un egoísta misántropo y un buen patriota sociable, que en el casual encuentro de la mesilla de un café hacia el rincón de una pieza poco concurrida trabaron combate verbal a medio tono (por evitar los estrechos bloqueos de las tropas ambulantes que regularmente hay en tales sitios) y al fin quedó el misántropo rendido a discreción del amigo de la patria y de su especie*³³¹. El ardiente patriota quiere batir a metralla al egoísta con las razones de la corrección fraternal pues no comprende sus ideas narcisistas en estos tiempos de guerra y de patriotismo. El leal defensor de la causa de España, a instancias del egoísta, le dice lo que ha hecho por la causa: entregar su capital, llevar a sus hijos al ejército, mantenidos por él mismo, y poner a su casa en una rígida economía. Además, añade: “¿Acaso la nobleza heredada sin la adquirida por la ciencia, el valor, o la virtud sirve para formar el completo de un hombre verdaderamente noble?” (p. 8) En una acotación señala el autor que, después de esta imprecación, el egoísta apoyó su frente sobre las dos manos y el bastón y así estuvo algún rato, hasta que finalmente le comunicó:

“Al fin ha triunfado usted de mí completamente, pues no pudiendo resistir mas tiempo la fuerza de sus poderosas y convincentes razones, no solo me entrego y rindo a su discreción, sino que le suplico su dictamen y opinión de lo que yo debo practicar para llenar todos los deberes que usted me ha hecho conocer”. (p. 13)

³³¹ *Diálogo entre un egoísta misántropo y un buen patriota sociable*, s.l., s.n., s.a. En Cádiz se imprimió con el título de *El tacaño convertido*, en 1808.

Riaño de la Iglesia hace hincapié en la idea de que el patriota manifiesta en la discusión ideas contrarias a la existencia de los mayorazgos, lo cual indica la renovación jurídica que se había operado en la sociedad española al verificarse la revolución antinapoleónica.³³²

Se publicó en Cádiz otra conversación cuyo tema era la denigración de la Inquisición. Se tituló *Conversación entre el Cura y el Boticario de la villa de Porriño sobre el tribunal de la Inquisición*³³³. En *El Redactor General* se hacía un extracto de la misma y se decía que el autor de este diálogo se proponía responder a las objeciones que se pudieran hacer a favor de la Inquisición, y que lo desempeña con sólidas razones y testimonios de las Sagradas Escrituras y de los Santos Padres. Hace presente que sin este Tribunal subsiste y ha subsistido el catolicismo en muchos países, que no se propaga por medio de la fuerza; y que si en España se conserva la religión ha sido debido a las virtudes de la misma y no a la Inquisición. Expone además el gravamen que supone para el país el mantenimiento de dicho tribunal cuyos individuos habitan en palacios, pasean en buenos coches y tienen lacayos con sus rentas. Señalaba el autor de la reseña que el lector acabaría instruido en la pura moral de la Escritura³³⁴. No faltó, por supuesto, otro folleto que criticara a éste, y así se publicó en 1814 una *Respuesta familiar a las erradas máximas del cura de Porriño*, por el Doctor Don Juan Pablo Constans, Canónigo de la Colegiata de Pons.³³⁵

Recordamos otros diálogos, coloquios y conversaciones de Lucas Alemán, que escribió con un tono muy festivo. El primero de ellos, *El gallo vocinglero que no pone y aturde al gallinero. Madrid por dentro, coloquio entremesado o remiendo de otro*

³³² P. Riaño de la Iglesia, *La imprenta en la isla gaditana durante la Guerra de la Independencia*, I, p. 255.

³³³ *Conversación entre el Cura y el Boticario de la villa de Porriño sobre el tribunal de la Inquisición*, Cádiz, s.n., 1812; Manresa, Ignacio Abad, 1814.

³³⁴ *El Redactor General*, nº 596, 30 de enero de 1813, p. 2382.

³³⁵ Muchísimos libelos en contra del Tribunal salieron de la pluma de los escritores liberales. Citamos como ejemplo sólo dos de ellos: el folleto en prosa de Martínez de la Rosa, *Incompatibilidad de la libertad española con el restablecimiento de la Inquisición*, demostrada por Ingenio Tostado, Cádiz, Imprenta de Vicente de Lema, 1811; y la divertida “égloga sepulcral” titulada *La muerte de la Inquisición*, que tiene como protagonistas a Panesio (trasunto del marqués de Villapanés), Rancinoso (o sea el Filósofo Rancio) y Simpliciano (autor del Diccionario razonado). El autor imita felizmente la primera égloga de Garcilaso, introduciendo a estos pastores serviles que se lamentan de la muerte del Santo Oficio tenebroso. Comienza así: “*El triste lamentar de dos serviles / Panesio juntamente y Racinoso.*” (*La muerte de la Inquisición*, s.l., Imprenta Nacional, s.a., p. 1).

*asainetado entre Aldonza Terrones y el tío Chivo, que pasó lo mismito que lo escribo*³³⁶, está fechado en 1813. Se trata, con sus propias palabras, de una jocosa inventiva que satiriza varios abusos vulgares y el aparente patriotismo que tuvieron algunos españoles. Más fama tuvo el titulado *El Mirlo, obsequio de Madrid a la llegada de las Cortes, diálogo entre Don Lucas Alemán y Don Martín Tudesco*³³⁷, invención que refería las funciones públicas que hizo Madrid a la venida de las Cortes el 5 de enero de 1814. Lucas cuenta a Martín cómo fue la llegada del Congreso y Martín alaba dicha institución:

*“Creo que su vigilante
e infatigable desvelo,
hará la España feliz
y podemos prometernos
grandes venturas”*. (p. 4)

Cuenta Lucas cómo adornaron las calles, el arco de triunfo y sus inscripciones, el engalanamiento de la puerta de Atocha, el obelisco al dos de mayo, las colgaduras, la iluminación, los bailes:

*“El del Príncipe muy serio,
vestido de majestad
con un grande manto regio
y un retrato parecido
a Fernando como a un huevo.
El de la Cruz con vestido
de danzante, y en los trechos
unos rótulos muy grandes,
por cierto que el uno de ellos*

³³⁶ L. Alemán, *El Gallo vocinglero, que no pone y aturde al gallinero. Madrid por dentro. Por el autor de Las Cotorras y anteriores. Coloquio entremesado o remiendo del otro asaineteado*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1813.

³³⁷ L. Alemán, *El Mirlo, obsequio de Madrid a la llegada de las Cortes, el día 5 de enero del presente año de 1814, diálogo entre Don Lucas Alemán y Don Martín Tudesco*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814. Este diálogo lo cita Alenda y Mira en su libro de solemnidades, n° 2452 (p. 184).

*decía Pérez, y yo
creí que fuese el Librero,
hasta que leí Perez-ca
Napoleón”. (p. 13)*

Martín le confiesa a su amigo que sabe que tiraron octavas suyas en el suyo, pero que le parecieron que estaban escasas de sublimidad de metro. A esto le contesta Lucas de forma tajante, reflejando la realidad que se había dado durante toda la guerra:

*“¿Por qué? ¿por qué no trataban
el asunto con los huecos
piropos y rimbombadas
de poetas circunspectos?
No amigo, lo que yo escriba
quiero que mi zapatero
lo entienda. Jamás gusté
hablar a tientas, y menos
en las cosas que conviene
las sepa el sabio y el necio.
Supongamos que yo escribo
estos tenebrosos versos:*

Ya la Transpirenaica turva bélica
afirma a los Coturnos los talares
del Numen tutelar de la rapiña,
y pretérita guía sus Phalanges
más allá del nevado Promontorio
que entre la Iberia y Galia pone margen.

*Pues toda esta faramalla
de voces no es mas en pelo*

*que decir: ya los Franceses
marcharon echando ternos*". (p. 14)

En *El Vencejo, sátira que critica los abusos del carnaval. Diálogo con los mismos personajes que el anterior*³³⁸ expresa Manuel de Casal su siempre radical opinión en cuanto a la candente cuestión de los bandos políticos rivales:

*"Liberales y serviles
para mí son una gerga
que entiendo cada vez menos,
y ruego a Dios no la entienda.
Religión, amigo mío,
Patria, leyes y conciencia
deben ser ídolos nuestros*". (p. 3)

Citamos, para finalizar, *La Codorniz, Madrid gozoso. Conversación que tuvieron desde balcón a ventana, la noche del veinte y ocho Juanita y la tía Blasa*³³⁹. Se trata de un papel gratulatorio al regreso de Fernando VII. Después de algunos versos comienza un diálogo entre Blasa, vieja de setenta y dos años y su vecina Juanita, de veinte, en el que se pinta el júbilo de los madrileños en la segunda noche de iluminación por la noticia de la llegada del rey a Gerona. Juana recuerda:

*"¿Qué dirán ahora los que
descamisados llamaban,
y pillos a los ilustres
defensores de la Patria?"* (p. 6)

³³⁸ L. Alemán, *El Vencejo, sátira que critica los abusos del carnaval. Diálogo con los mismos personajes que el anterior*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814.

³³⁹ L. Alemán, *La Codorniz, Inventiva gratulatoria y justo regocijo a la venida de nuestro Augusto Soberano el Sr. Don Fernando VII. Madrid gozoso. Conversación que tuvieron desde balcón a ventana, la noche del veinte y ocho Juanita y la tía Blasa*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814. También lo recoge J. Alenda y Mira, *Relación de solemnidades*, n° 2454, pp. 184-185.

Y ella misma concluye pensando que ahora habrá muchos afrancesados arrepentidos, y los disculpa: “*Son al fin hermanos nuestros / y les cegó su ignorancia*” (p. 7).

A.2. Piezas largas

-Comedias

Los liberales se rieron de sus contrincantes políticos en una pieza que anunciaba *El Redactor General* del 14 de diciembre de 1811, *Los serviles o el nuevo periódico*, comedia en un acto propia para presentarse en casas particulares por hombres solos, por Don Pablo de Jérica y Corta³⁴⁰. En el mismo periódico se extractaba así:

³⁴⁰ Lo que hasta ahora se conocía sobre Jérica, además de las páginas que le habían dedicado en estudios de conjunto Ferdinand Wolf, Eugenio de Ochoa y Leopoldo Augusto de Cueto, y el artículo de Emilio de Apraiz, “Poetas olvidados. Don Pablo de Xérica y Corta. Político combatido, andariego exiliado y notable fabulista vitoriano”, *Vida Vasca*, XXXI (1954), pp. 69-72, era la aproximación que había realizado Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo sobre una de sus primeras obras, un volumen de *Cuentos jocosos en diferentes versos castellanos*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1987. Más recientemente se han acercado a la personalidad y obra del escritor alavés las investigadoras María Rosa Saurín en su biografía escrita para el *Diccionario Bibliográfico del Trienio Liberal*, pp. 342-343 y Marieta M. Cantos Casenave, “Un escritor de las Cortes de Cádiz: Pablo de Jérica y Corta”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 12 (2004), pp. 121-138, en el que, a través de unos breves apuntes sobre las andanzas del autor en Cádiz, se aproxima a la figura de este escritor y político que puso su pluma al servicio de los ideales de libertad. Indica que su trayectoria literaria es paradigma de la de muchos autores de su época, que escribieron una primera producción de corte ameno, sin apenas otro fin que el entretenimiento, o el ejercicio en los moldes neoclásicos todavía vigentes, y que luego derivaron hacia una escritura más moderna y al mismo tiempo más comprometida con la realidad social y política que les había tocado vivir. Así, a partir de los años de la invasión napoleónica, su literatura se transforma en un arma de combate, y con la palabra consiguieron encender los ánimos de un público más amplio al que los escritores de la etapa anterior no habían sabido conquistar. Jérica nació en Vitoria el 15 de enero de 1781 y después de sus estudios marchó a Cádiz a hacerse cargo de los negocios familiares. La firmeza de sus convicciones liberales, unida a un temperamento inquieto y a su facilidad e ingenio en la escritura hicieron no sólo que la aventura y el ajeteo fueran las constantes de su trayectoria vital, sino también que su obra literaria acusase muchas veces la inmediatez de quien la utiliza como arma de combate. Es claro que, bajo otras circunstancias, otra hubiera sido la obra de nuestro autor, pero resulta muy probable que de todas formas hubiera estado marcada por lo festivo, lo mordaz y lo ingenioso. (E. Rodríguez Díaz-Bernardo, p. 7). En 1804 marchó a Cádiz y en 1811 y 1812 está entre los redactores del *Diario Mercantil*, fustigando incansablemente a diarios serviles como el *Censor General* o *El Diario de la tarde* bajo las iniciales P. J. y C. A., sobre todo con epigramas y sátiras. En 1807 tradujo *Les marionettes, ou un jeu de la fortune*, de Picard, estrenada en París el 14 de mayo de 1806. En el *Diario Mercantil* del 11 de diciembre de 1811 escribía contra sus contrincantes políticos: “*No es extraño, pobres serviles / que me apellidéis Jeringa, / porque suelo muchas veces / echaros mil lavativas*”. Escribió un famoso epigrama contra los frailes, que Martínez de la Rosa consideró como verdadero modelo: “*Aquí Fray Diego reposa / y jamás hizo otra cosa*” (Cito por E. de Apraiz, p. 70). En La Coruña Jérica se convirtió en secretario de la Junta de Censura y protector de la libertad de imprenta desde noviembre de 1813. A principio de marzo de 1814 regresó a su ciudad natal, donde escribió en el *Correo de Vitoria*. La persecución absolutista de los liberales le acarreó un primer proceso por su participación destacada en la Coruña por el que fue condenado a un destierro en Melilla por diez años y un día. Un segundo proceso iniciado a consecuencia de la publicación de unos artículos en el periódico de su ciudad, lo sentenció a seis años de presidio en Pamplona. No obstante, pudo escapar de ambas sentencias ocultándose en Deva y exiliándose después en Dax (Francia). Es curioso el hecho de que ninguno

*“Don Marcos, hombre rico chapado a la antigua, D. Pedro, d. Braulio, D. Ramón y Molinos, abates, D. Higinio, caballero joven, y D. Indalecio, anciano juicioso, se reúnen para publicar un periódico con el nombre de Vigornia; pues que en él han de machacar las herraduras a los liberales, D. Marcos hace la costa, a quien Molinos llama papanatas, proponiéndose comer de sus costillas, y todos determinan hacer la guerra a los liberales, desacreditando sus escritos, especialmente los periódicos con las imputaciones de francmasones, jansenistas, irreligiosos. La pieza tiene ocho escenas y es en prosa”.*³⁴¹

Hoy no se encuentra ningún ejemplar de la obra, sin embargo, podemos conocer el argumento y varios pasajes gracias al extracto que de ella hizo Riaño de la Iglesia en su monografía sobre la imprenta gaditana. Don Marcos es el marqués de Villapanés, el cual aparece perfectamente retratado en el diálogo, con sus pujos aristocráticos, sus deseos de que las cortes se hubieran celebrado por estamentos y su enemiga constante a los liberales. Escribe Riaño que es el caballo de la empresa periodística, y haciendo mención a su famosa biblioteca de Jerez, dice:

“La cosa nos saldrá bien. Lo que siento cada día más es que no tengamos aquí mi biblioteca. Nos serían muy del caso los libros que se quedaron allí; pero compraremos y buscaremos prestados los que sean menester”.

El abate Molinos es el famoso Mollé, el cual sería el encargado del nuevo periódico *La Vigornia* de hacer la información de las Cortes y de las demás noticias políticas. De los demás personajes dice Molinos en la escena segunda: *“Deje Ud. que Don Braulio es hombre muy erudito y se propone criticar en la Vigornia a todos los periodistas y filósofos modernos. Don Indalecio es hombre más llano y maneja bien la Escritura y los Santos Padres, pero no es demasiado modesto. Don Ramón, sí, tiene mejor cortada la pluma, y lo ha manifestado en varios papeles que ha dado a luz últimamente.”* De Don Higinio dice

de sus biógrafos cita la comedia antiservil que estudiamos en estas páginas, aunque sí una posterior representada durante su exilio en París con público aplauso. R. Solís dice en *El Cádiz de las Cortes* que sus iniciales eran buscadas con interés por los lectores.

³⁴¹ *Redactor General*, nº183, 14 de diciembre de 1811, p. 713.

que sabe algo de francés y que traducirá algunos artículos y pondrá cosillas de su propio numen, “*Como es caballero, aunque joven, está en los buenos principios; y suele comer con marqueses y condes... Eso influye mucho para el crédito el papel, mire Ud.*” En la escena VII dice Don Higinio que había escrito un papelito contra los filósofos del día, y el abate Don Ramón que vendió todos los ejemplares del que dio a luz contra el flujo de escribir que se notaba en todos los liberales.

La obra, dice Riaño, es en verdad irrepresentable y carece de chiste y movimiento escénico; pero desde el punto de vista histórico contiene datos muy estimables acerca de los escritores antirreformadores. Añade a estas anotaciones cómo acaba la obra: con una juerguecita en la que todos los redactores beben vino en abundancia a costa de Don Marcos y pronuncian un brindis en versos con grandes incorrecciones literarias. Molinos dice antes de brindar:

“Yo cantaré un aria, pero... falta lo mejor... un piano... He compuesto varias obras, y...

D. Braulio

Eso no importa. Con la voz sola basta

Molinos (canta recitando)

Pronto verás, o Cádiz, un periódico

que con estilo crítico

teológico y ascético

al bando filosófico

combatirá satírico,

*sirviéndole de antídoto y emético”.*³⁴²

En el *Diario Mercantil*, periódico de donde Jérica era uno de los principales redactores, se anunciaba la obra: “*Este drama ridiculiza con vivos colores al Censor general y comparsa en su proyecto ridículo de oponerse a las reformas, &*”. *Se hallará en los puestos de papeles públicos*”.³⁴³

³⁴² P. de Jérica y Corta, *Los serviles o el nuevo periódico*. (Cito por P. Riaño de la Iglesia, *La imprenta en la isla gaditana durante la Guerra de la Independencia*, pp. 852-854).

³⁴³ *Diario Mercantil*, 5 de diciembre de 1811.

No podían resignarse los escritores antiliberales a este ataque y contestaron al papel y a su autor: *Los serviles o el nuevo periódico, comedia en un acto: parto legítimo del nunca bien alabado Señor, D. P. J. y C.:*

“¡Pobres serviles! Os compadezco: disteis en manos que lo entienden, y en talento que sabrá manejar con destreza el ridículo sobre vosotros. Sereis puestos en comedias, en saynetes... en... ¡Más que observo! Como los muchachos en tiempo de carnabal, se acercan ciertas gentes en esparcir polvos al ayre, y el resultado es quedar ellos más empolvados que los pasajeros. Aquí viene por v. g. el Sr. D. P. J. y C. sugeto muy conocido en la república literaria por sus lamentables y tristísimas producciones. La reciente muerte del malogrado duende no intimida a un héroe, que en verso y prosa, a caballo y a pie, es siempre el mismísimo, el impertérito, el inexorable, D. P. Jeringa, que dice el texto. Se satirizó a sí mismo al componer un saynete sin saber, o una comedia, que fuera mejor llamar inedia, según los efectos que produce, apenas se lee. [...]”

Esto sólo es el principio de una larguísima réplica en la que no dijeron nada bueno del periodista alavés, y que acababa con estos satíricos versos, arremetiendo de nuevo contra su persona y sus escritos, aunque no lograron hacer ninguna mella en el escritor liberal:

*“A ti, que a la cumbre del alto Parnaso
la falda arañando quisiste subir,
te silban las Musas, relincha Pegaso
y ya no pudiendo la risa sufrir,
de manos de Apolo la lira cayendo
pegó en tu mollera tan gran batacazo,
que abajo rodando hubiste de ir.
Allí te encontraste, qual puerco gruñendo
quando más quisiste, qual cisne cantar.
Detente: no vuelvas a tu necio empeño*

*si no determinas las iras probar,
con que ya las gracias te esperan con ceño
jurando, si vuelves, tu rostro arañar;
y el blanco caballo responde con coces
a los que se atreven su paz a turbar”.*³⁴⁴

Pablo de Jérica había escrito otra comedia, traducción de una francesa de Picard, titulada *Los títeres o lo que puede el interés*. En *El Redactor* se decía de ella que había sido arglada a nuestras costumbres y teatro y que su objeto era ridiculizar el vicio, tan común en los hombres, de dejarse llevar por el interés y de las circunstancias a manera de unos muñecos que se mueven por medio de los hilos, alambres y resortes de quien los maneja. A continuación ofrecía el argumento³⁴⁵. En el aviso del *Diario Mercantil* se decía que su asunto era muy análogo y propio del día, pues se reducía a probar que los hombres se gobiernan y rigen regularmente en sus acciones según sus intereses y circunstancias, y no segun dictan la justicia y la razón; siendo por tanto fácil a todo el que sepa manejar los resortes necesarios hacerles variar como títeres.³⁴⁶

De 1812 es la publicación de la comedia de Mor de Fuentes, *El egoísta*, como ya vimos anteriormente, la ampliación del sainete, *Los franceses en la Alcarria*, por lo que no le dedicaremos mayor atención, pues los personajes y la trama son los mismos. Sólo señalamos que la acción es muy dinámica, las acciones breves y los personajes entran y salen con mucha rapidez. Está escrita en romancillo, propio de composiciones menores. En el argumento, extremadamente sencillo, se entremezclan las exaltaciones patrióticas junto a las críticas a las Juntas, al sistema fiscal vigente y la denuncia de la escasez que padeden las tropas y el poco conocimiento táctico del ejercicio de voluntarios.

En 1812 se publicó la comedia original *El sitio del emporeo gaditano por las tropas del monstruo más tirano*³⁴⁷. Escribe Riaño de la Iglesia que ignora si llegó a representarse esta obra, de tendencias muy patrióticas y de muy escaso, por no decir nulo, valor

³⁴⁴ Suplemento de *El Censor General*, nº 33, 6 de diciembre, pp. 97-100.

³⁴⁵ Suplemento de *El Redactor General*, 26 de octubre de 1811, p. 1990.

³⁴⁶ *Diario Mercantil*, 30 de septiembre de 1811, nº 91, p. 372. Es posible que Martínez de la Rosa tuviera este título como modelo para su famosa comedia *El egoísmo o lo que puede un empleo*. La traducción de José María Carnerero *Los títeres o lo que es el mundo* (1821) tiene el mismo original de Picard.

³⁴⁷ *El sitio del emporeo gaditano por las tropas del monstruo más tirano*, comedia original en tres actos por un ingenio español, Cádiz, Imprenta de Niel, Hijo, 1812.

literario³⁴⁸. En ellas se suceden con rápidas mutaciones diferentes escenas, pintando los anhelos del ejército francés, los trabajos de la Junta Superior del Gobierno de Cádiz, el realizado por las gaditanas para equipar a los soldados, el júbilo por la proclamación del Código constitucional; no faltan tampoco acciones bélicas, entre ellas, la batalla de Chiclana. La primera escena comienza con la formación de la tropa de Alburquerque que, después de ponerse las armas al hombro y al son del bélico tambor, salen desfilando hacia la Isla de León para defenderse allí del ataque del francés. La comedia cambia de escenario casi en cada parlamento, pasando del campo de combate, a la sala de la Junta de Cádiz, a un salón particular donde hay mujeres cosiendo camisas y cantando coplas, a una selva donde están resguardados los franceses con su general Víctor, al puente de Zuazo que pretenden atacar, etc. Después de estos rápidos cambios de lugar, se le ofrece al espectador la batalla en escena, en cuya respectiva acotación señalaba el dramaturgo que huían los franceses *“después de las evoluciones que para la mayor visualidad ordene el director del teatro.”* La pieza es pródiga en macabras descripciones que, además, debían aparecer en escena en caso de que la comedia fuera representada, como la de:

*“cadáveres franceses infinitos
se advierten en el fango.
Y los malditos
que por el suelo están despedazados
venían de onzas de oro rellenos”.* (p. 16)

La espectacularidad de esta comedia patriótica-militar no acaba aquí, pues en el segundo acto nos encontramos con todo un desembarco de tropas en una playa llena de cañones. Mientras desfilan las tropas aliadas dando vivas a España y al Congreso, al son de la marcha militar, el general Víctor anima a los suyos a luchar o morir:

*“Siendo para mí tal compromiso
que quisiera morir antes que darle
a nuestro emperador tan triste aviso*

³⁴⁸ P. Riaño de la Iglesia, *La imprenta en la isla gaditana durante la Guerra de la Independencia*, III, p. 1377.

*máxime cuando a todas las naciones
del uno al otro polo ha imbuido
haciéndole creer lo que no es
lo que jamás será ni lo que ha sido*". (pp. 21-22)

Después de pedir a Dios la dicha y el triunfo al que aspiran en la Junta de Cádiz, aparece el sitio de la Barrosa, y el dramaturgo explica lo que va a ocurrir a continuación en el escenario: "*Los dos ejércitos algo distantes a proporción, a un lado los ingleses y a otro los españoles. Guerra, guerra. Se da la batalla unas veces retirándose los franceses, a medida del que dirija el teatro que procurará sea con mayor visualidad y formando un vistoso grupo. Se rinden los franceses. El centro quedará sembrado de cadáveres. Se verá a Víctor perseguido y salen los generales llenos de polvo envainando los sables.*" (p. 26) Después del, por lo menos, vigésimo cambio de escenario, aparece el mariscal Soult con un anteojo mirando hacia la ciudad de Cádiz, en la que resuenan los gritos de alegría por la victoria. El francés se lamenta con expresiones muy similares a las que veíamos en los soliloquios:

*“¿Tierra porque no me tragas?
¿Por qué no me acabas ira?
¿Qué haces que no me confundes
volcán que mi pecho agitas?”* (p. 34)

No se acaba la comedia con la noticia de que los españoles han vencido en Tarifa o el anuncio de la victoria de Wellington en los Arapiles. Todavía queda la más sorprendente de las mutaciones: la vista del mar y al foro el castillo de Santa Catalina ardiendo. Es el propio dramaturgo el que proporciona las ideas al director de escena señalándole que el puerto debe estar en su lugar, que las lanchas pueden estar pintadas igualmente haciendo fuego y que en los bastidores pueden figurarse ventanas con gente aparente y pañuelos revoloteando a modo de la plaza de *Juana la Rabicortona*. Acaba, ahora sí, esta extravagante y complicada pieza con los versos endecasílabos de uno de los diputados de las Cortes:

*“Ya renació la aurora que disipa
con su brillante arbor el gran nublado
con que hasta aquí los tuvo entre tinieblas
la opresión más cruel de un inhumano”*. (p. 43)

En el mes de octubre de 1812, el coliseo del Príncipe estrenó la primera de las obras largas escritas con un fin claramente político, *Lo que puede un empleo*³⁴⁹, comedia del dramaturgo liberal Francisco Martínez de la Rosa³⁵⁰ compuesta con el fin de censurar el oportunismo político. La compuso en un principio para acompañar el estreno de *La viuda de Padilla* el 24 de octubre de 1812 en Cádiz³⁵¹. Cuenta Alcalá Galiano que se veía con frecuencia con Martínez de la Rosa y hablaban mucho de literatura. Escribe en sus *Memorias* cómo al dramaturgo se le ocurrió que convendría, para que hiciese efecto la representación de *La viuda de Padilla*,

“que no fuese del todo impropia de la composición seria, la festiva que suele hacerse en seguida. Aunque en aquellos días gustaban los sainetes que hoy todavía gustan, estaba tan patriótico el humor [...] que no había que pensar en hacer clase alguna de composición sin darle algún realce más o menos directo con la política, y con la política militante. Por eso discurrió Martínez de la Rosa hacer, como por vía de apéndice a su tragedia patriótica, una piececita festiva de la misma clase.” Un poco más adelante comenta que esta composición le salió *“de mucho mérito para el fin a que estaba destinada, y, dejando a parte lo que en ella se deba condenar, que no es mucho, y lo que siendo sólo hijo de las circunstancias, nada vale cuando éstas han pasado”*.³⁵²

³⁴⁹ Francisco Martínez de la Rosa, *Lo que puede un empleo*, comedia en dos actos, en prosa, representada en el teatro de Cádiz el día 5 de julio de 1812, 2ª ed., Madrid, Imprenta que fue de García, 1814.

³⁵⁰ Existe una abundante biografía respecto a este dramaturgo político. Recordamos aquí los trabajos de Jean Sarrailh, *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa*, Burdeos, Feret & Fils, 1930, y Nancy y Robert Mayerry, *Francisco Martínez de la Rosa*, Boston, Twayne, 1988;

³⁵¹ Escribe Alcalá Galiano que cayó muy cerca del teatro de Cádiz una granada mientras se representaba esta obra satírica *“con loco aplauso”*. (A. Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, p. 118).

³⁵² A. Alcalá Galiano, *Memorias*, p. 310.

Se trata de una comedia de corte moratiniano, con seis personajes y una habitación de escenario. Su intento, en palabras del propio escritor era *“el vivo deseo de presentar en el teatro a cierta clase de hipócritas políticos, que so color de religión se oponen entre nosotros a las benéficas reformas”*, y con el fin de que el público conociera a los enemigos de la libertad. Por la urgencia de plasmar este deseo, escribe, sólo tardó una semana en componerla y la presentó sin la conveniente lima, por lo que, continuaba, *“no puedo lisongearme de que tenga ningún mérito literario; pero habiendo merecido en el teatro unos aplausos, muy superiores a los que jamás pude prometerme; y habiendo hecho reír a costa de los que, por ignorancia o por malicia, intentan desacreditar las nuevas instituciones, me he decidido a imprimirla, deseando contribuir de todos modos a que el público conozca a los enemigos de nuestra libertad”*.

Hay que señalar, recordando lo que el propio dramaturgo indica en su advertencia, que hacía una importante diferencia entre sus personajes: los serviles de buena fe, debido a su ignorancia de las ventajas de las reformas constitucionales, y los serviles por interés o conveniencia, a los que muestra sólo preocupados por sus privilegios. El protagonista es el hipócrita Don Melitón (opuesto a las nuevas ideas porque con ellas perdía las prevendas que le habían permitido vivir hasta entonces como un verdadero parásito) que ha convencido al ingenuo Don Fabián de la maldad del liberalismo y por consiguiente le ha impelido a negar la mano de su hija al joven liberal Teodoro. El padre de éste, Don Luis, finge con una carta que el gobierno nombra a Melitón protector de la libertad de imprenta, por lo que éste se convierte a liberal por conseguir el empleo.

A lo largo de la comedia, el joven Teodoro no se arredra ante ninguno para exponer sus opiniones y manifestar lo que piensa y lo que siente, y su sabio padre lo tranquiliza preludiando la trama:

“Hijo, confía siempre en persuadir con la razón a los que tienen un buen fondo de alma y sólo pecan de entendimiento: un desengaño basta para volverlos de su extravío tan de buena fe como antes erraron. Solo son incurables hombres como don Melitón, que defienden las preocupaciones por interés y egoísmo. Sin más patria, más religión ni más moral que su conveniencia propia”. (p. 30)

En esta comedia de la Rosa, los serviles pertenecen muy a menudo al clero, y temen que desaparezcan sus privilegios en el nuevo voto de la Constitución; no obstante, no encontramos en ella el anticlericalismo violento que apareció algunos años más tarde en el curso del Trienio. Comenta el hispanista David T. Gies que en esta obra el autor se burla de los ultraconservadores que consideraban que los teatros eran depósitos de pornografía y perversión, y que ya habían intentado cerrarlos. Opina que se muestra en la obra la juventud y todavía inexperiencia del escritor, y que parece más un debate que un drama escénico, aunque define con mucha precisión su postura ideológica. Fue reseñada por *El Redactor General*. En el *Diario Mercantil* se criticaba el hecho de que hubiera aparecido una edición de esta obra en la Coruña con adiciones de Don Valentín de Foronda, al cual se le recuerda el Decreto de las Cortes del 10 de julio sobre la propiedad del autor.³⁵³

En esta línea de sátira a los serviles hay otra comedia en prosa en tres actos que no llegó a representarse en Madrid titulada *Los serviles y liberales o La guerra de papeles*, obra póstuma del padre Villacampa, que se publicó en la capital en 1813, y de la que se conserva un ejemplar en el Museo Romántico. En ella se muestra muy claramente el poder del clero y del púlpito sobre la opinión pública, y deja claro también la preocupación de los liberales de que voten en las elecciones a Cortes de 1813 a esta mayoría de curas reaccionarios.

Por último, dentro de las comedias representadas en la capital, debemos destacar el estreno en el teatro del Príncipe, el 14 de enero de 1814, de *El mayor chasco de los afrancesados o el noticia de la Rusia*³⁵⁴ que, comparada con las que hemos visto hasta ahora, es una pieza bastante buena. Su autor, Francisco de Paula Martí, la compuso con un realismo inmediato impresionante. Es una comedia en prosa, dividida en tres actos, cuya acción se limita a reflejar el episodio que se relata, sin tramas ni intrigas. Jorge Campos la ha definido como una gran estampa costumbrista que refleja al mismo tiempo un gran testimonio político. Y hace pensar, escribe, “*en que el costumbrismo, antes de encontrar su camino en los artículos de periódico, se mostró desde los escenarios*”³⁵⁵. Es muy

³⁵³ *El Redactor General*, 9 de octubre de 1812, nº 483, p. 1917. *Diario Mercantil*, 8 de septiembre de 1813, nº 317, p. 1034.

³⁵⁴ F. de Paula Martí, *El mayor chasco de los afrancesados o el gran noticia de la Rusia*, B. Hca., Ms. 49-4; Madrid, Imprenta de Vallín, 1814.

³⁵⁵ J. Campos, *Teatro y sociedad*, p. 180.

interesante en esta obra la disposición escénica, a dos niveles, que permiten observar de forma simultánea lo que está ocurriendo en ambas casas donde se realiza la acción:

“El teatro estará dividido por medio desde el tablado a las bambalinas. La izquierda del actor representará una casa por corte, en donde se verá lo interior de las dos habitaciones baja y principal con puertas a la izquierda y a la derecha. Habrá una reja y un balcón. [...] Las dos habitaciones estarán medianamente adornadas. En la baja un tocador con lo necesario para peinarse, sillas y una mesa con recado de escribir. En la principal mesa con cajón al frente y sillas”. (f. 2r)

Los del piso bajo son afrancesados y los del alto, patriotas, que escuchan las conversaciones de los primeros y los van remedando con improperios sin que aquellos se enteren, e incluso los comparan a los judíos, *“que siempre están esperando al mesías.”* Hay momentos divertidos, como el canto alternativo de canciones patriotas y antipatriotas en los pisos de arriba y abajo, o como cuando el personaje de Toribio, el aguador, se defiende de los que le importunan queriendo que diga vivas a Napoleón, y él les tira encima el agua del cántaro. Aunque la acción es sencilla, recoge y expresa de forma maravillosa el intenso odio de los españoles obligados a vivir bajo el yugo francés. También se manifiesta una llamada a la lucha cuando muestra cómo se comportan los franceses aun con sus propios partidarios, y declara con ello una clara política antifrancesa.

La obra fue muy valorada ya en su época, por eso, mientras que otras composiciones dramáticas no se han conservado o ni siquiera llegaron a publicarse, de ésta se conservan numerosos ejemplares. Sólo en la Biblioteca Histórica de Madrid encontramos tres manuscritos y dos ediciones impresas. En ellas viene escrito el argumento antes de comenzar la obra de teatro en sí: el general Leval, al mando de los franceses en la capital, dio orden para que todos los que fuesen a seguir a José estuviesen prontos para salir con el convoy al primer cañonazo. Los malos españoles que seguían su partido lo vendieron todo a cualquier precio o escondieron sus muebles. Corrían despavoridos ante cualquier ruido y esperando el cañonazo fueron consumiendo todo su dinero. El 27 de mayo de 1813 Leval anunció a su tropa la derrota de Rusia y los afrancesados se persuadieron de que ya no tendrían que salir de Madrid. Así, cambia la escena y todo se convierte en alegría y fiesta,

llegando a insultar a los patriotas, a los que llaman bárbaros, insolentes, empecinados e insurgentes. Los patriotas, por su parte, consideran a los afrancesados gente oscura, viciosa y despreciable que se aprovecha de la situación para elevarse sobre su esfera. Todos estos se juntaron en casas celebrando grandes banquetes y mientras se emborrachan, Leval mandó cerrar las puertas de Madrid para que no saliese nadie y ordenó a la tropa que embargase carruajes y caballerías. También envió un oficio al ministro de Policía para que avisase a los empleados que el que no estuviese a las cuatro de la mañana fuera de la Plaza de San Vicente no podría ir en el convoy. Así que los franceses evacuaron Madrid con la mayor precipitación para retirarse a Francia por Castilla antes de ser cortados por Wellington. Los afrancesados, al recibir la noticia en medio del brindis no encontraron sus maletas por haber sido embargadas y tuvieron que irse a pie, al tiempo que juraban venganza. La obra acaba con las palabras del patriota Juan, interpretado por Máiquez, en el que habla del justo castigo que han dado a los afrancesados por seguir el partido del infame Napoleón.

Martí no deja ningún cabo suelto y apunta en las acotaciones o en notas todo aquello que cree necesario. Así, por ejemplo, escribe que para hacer mayor ilusión durante todo el acto primero pasarán carros y asistentes con líos o maletas. Indica también que los actores deberán leer el periódico, barrer, sacudir muebles, etc. Añade, para información del lector, que en el *Diario* y en la *Gaceta* sólo se extractaban las noticias que a los franceses les interesaban y con su opinión, para hacer ver que sólo eran sabios quienes seguían el partido francés. Martí mezcla personajes reales e inventados, manteniendo, sin embargo, una escrupulosa fidelidad a los acontecimientos. Dado el carácter y los intentos de su obra, los personajes ficticios encarnan más bien tipos, aunque aparecen caracterizados por su lenguaje e indumentaria, como el afrancesado Narciso “*petimetre afectado a la francesa, con un antojillo en la mano y su divisa de la orden real de España.*” Buenos y malos se dividen muy claramente: mientras los patriotas son un dechado de virtudes cívicas, los afrancesados no piensan más que en su interés.³⁵⁶

Larraz aclara que en esta obra de propaganda política, el dramaturgo, que se muestra atento a las diferencias sociales, subraya que los afrancesados pertenecían en su mayoría a

³⁵⁶ Muy relacionado con esta comedia podríamos recordar uno de los típicos papeles del día: *El notición, su celebridad por los afrancesados y repentina vuelta de la tortilla*, Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, por su regente Manuel García, 1813.

la clase media o alta, mientras que la plebe se mostraba furiosamente empecinada. Denuncia el oportunismo de la mayoría de los afrancesados que se afiliaron por ambición, los cuales aparecen como libertinos y viciosos, frente a la severidad de las costumbres tradicionales de los patriotas. Entre los afrancesados más odiados están aquellos que ingresaron en las filas de la policía, especialmente el comisario Juan Satini, que se mostraba excesivamente riguroso. También se alude a las costumbres de los traidores, como tomar café en lugar de té o chocolate, la tradicional bebida de los españoles, o comer “*después de las cinco de la tarde*”, copiando de esta forma servil las modas y los hábitos de los invasores. Aunque lo más grave del todo es que los afrancesados pierden, en contacto con los franceses, las virtudes fundamentales del español, el honor entre ellas. De hecho, estos personajes son presentados en la obra de Martí como profundamente inmorales y lujuriosos.

En relación con esta obra, recordamos la pieza en un acto titulada *El apuro de los afrancesados y El triunfo de los Papa-Moscas*³⁵⁷, escrita en prosa y con un gran elenco de personajes en escena³⁵⁸: un hombre de bien, patriota, un abogado intrigante y afrancesado, dos marqueses de afecto a los franceses, un coronel francés, varios criados, ayudantes de cámara, soldados, familiares, etc. La escena figuraba una sala bien adornada. La trama es sencilla y muy semejante a la de Martí, a la que seguramente imitó. Toda la conversación es

³⁵⁷ Joaquín M. Sotelo, *El apuro de los afrancesados y El triunfo de los Papa-Moscas*, Sevilla, 1813, B.N., Ms. 14600/18. El autor podría tratarse del Fiscal del Supremo Consejo de Guerra, que publicó también unos discursos en los que demostraba su lealtad y patriotismo, al haber sido puesto en duda por su fuga de Madrid. Véase, para mayor información P. Riaño de la Iglesia, *La imprenta en la isla gaditana durante la Guerra de la Independencia*, I, pp. 253-254 y 290.

³⁵⁸ La palabra “Papamoscas” era el apodo peyorativo con que los afrancesados denominaban a los patriotas. Llegaron a escribir una *Pragmática de los Papamoscas, dada en nuestro palacio del desengaño de Sevilla, a 3 días del mes de abril de la ley de paz 1811*, escrita a dos columnas, en francés y en español, en la que definían el “Papamosquismo” como una enfermedad política, y a sus adictos como los “*habitantes de esta ciudad que andan de corrillo en corrillo alimentándose de quimeras, cerrando su razón aun a lo que ven. Llaman traidores y aborrecen a aquellos españoles que contribuyen a la paz y a suavizar los males de tan desgraciada guerra. También dan a algunos el título de Papvientos, porque al modo de las veletas están por el que sopla más fuerte.*” En el artículo VII añadían que si había algún Papamosca de menos mala intención, “*que todavía por la obtusidad de su entendimiento no se atreve a afirmar que es locura esta guerra, lo remitimos a la comedia titulada Calzones en Alcolea, escrita por un canónigo de la catedral de Granada, y le proponemos la pregunta del tío sesudo ¿Poemos o no poemos?, y si no le acomoda leer comedias, le encargamos, medite el capítulo 14 del Evangelio de san Lucas.*” (*Pragmática*, p. 6). En la *Gaceta de Madrid* del 20 de junio de 1812 se publicó un breve “tratado” llamado *Ensayo de la Pecinología, según el método de Justo Paloduro*, por un zoologista gallego, en el que un antipatriota definía varios términos como Empecinado, Papamoscas, Madripícaro y Ballesteros. Los patriotas, entre otras muchas publicaciones contra los afrancesados, sacaron a la luz unas *Seguidillas a los verdaderos papamoscas afrancesados*, en las que advertían que sólo entendían por tan nombre a los redactores de la *Gaceta*, y autores de los insulsos papeles de los papamoscas. Se publicó en Sevilla, Herederas de Josef Padrino, s.a.

una continua burla a Pedro y Roque, los únicos personajes que no son afrancesados y que saben defenderse con sabiduría y diplomacia. Ambos permanecen siempre tranquilos, pues “*Los Papa-Moscas vamos a ganar el pleito, que se ríen, que se burlen de nosotros que ya nos llegará nuestro tiempo.*” (f. 9r) Tras el funesto anuncio del coronel de que los franceses van a desalojar Sevilla, los afrancesados tiemblan pues ahora verán la venganza de los insurgentes. Las mujeres piensan que el coronel las va a llevar con ellas y proteger, pero él rápidamente hace su maleta y se va pretextando negocios urgentes. La falacia de los galos se pone de manifiesto en casi todas las obras teatrales, haciendo hincapié siempre en el maltrato que dieron a sus seguidores hispanos, los cuales quedaban escarmentados en todas las obras. El cobarde Tadeo, que piensa esconderse, razona con verdad “*¿quién me ha de hacer esa caridad, si todos nos estiman como un dolor de muelas?*” (f. 13r)

-Tragedias

En la producción dramática de Francisco de Paula Martí aparecen los momentos sobresalientes de la historia de España en el primer cuarto de siglo, como se desprende de sus títulos. Escribió en 1813 gran cantidad de obras patrióticas, entre ellas el drama en un acto *La derrota del mariscal Soult en los campos de Pamplona o La batalla de Pamplona*, estrenada el 20 de agosto en el coliseo de la Cruz, que no ha llegado hasta nosotros. Sí conservamos, sin embargo, la feroz crítica que se hizo del drama y de su autor en la prensa por “El Imparcial”, que lo cotejaba con Francisco Garnier, escritor de *La batalla de los Arapiles*:

*“La noche del 20 del pasado fui al teatro de la Cruz a ver esa pieza nueva titulada La derrota de Soult en los campos de Pamplona. No pude menos que abrir mi alma a la indignación y al desprecio respecto de su autor. Este zoilo indecente y miserable quiso imitar, aunque dista mucho de ellos, al joven autor de los Arapiles, cuyo drama ha sido representado con gusto del público, ya por la armonía, robustez y filosofía de los versos, ya por el aparato y magnificencia teatral con que el célebre Máiquez quiso decorarlo”.*³⁵⁹

³⁵⁹ *Diario de Madrid*, 13 de septiembre de 1813, p. 339.

Añadía además que Wellington estaba mal presentado y que la versificación del drama era “*bárbara, ripiosa y monstruosa*”, aconsejándole por tanto que arrojase la lira. Paula Martí, ofendido, contestó a las críticas el 11 de octubre en el *Diario de Madrid*, llamando a su crítico “*pedantón, ridículo, tonto, necio y fatuo*” además de “*calumniador infame y atrevido*.” La misiva que envió al periódico y que se publicó como portada se titulaba “Respuesta a la mordaz, satírica, desvergonzada carta que con fecha del 13 de septiembre último se insertó en este periódico sobre el drama de *La derrota de Soult en los campos de Pamplona*”³⁶⁰. En ella criticaba ferozmente al “Imparcial”, le hacía ver que no sabía lógica, poética ni retórica, y le animaba a que se descubriese en público, ya que era tan cobarde la crítica que sólo había firmado con un seudónimo.

En agosto estrenó el Príncipe la comedia, no conservada, de Martí *La caída de Godoy y exaltación de Fernando VII al trono*, que permaneció cuatro días seguidos en cartelera. El coliseo de la Cruz, por su parte, estrenó la comedia atribuida al mismo autor *El heroico Empecinado en los campos de Alcalá*, adornada de coros y baile. En julio de 1813 fue el gran estreno de este dramaturgo, *El Dos de Mayo de Madrid y muerte heroica de Daoiz y Velarde*³⁶¹. Este tema fue uno de los preferidos para la poesía y el teatro, y no sólo en los momentos cruciales de la guerra, sino también con posterioridad a ella³⁶²; ya lo expresa el historiador Bahamonde al decir que dicha jornada pasó de ser “*motín xenófobo a referente patriótico*”³⁶³. Se representó con gran éxito en el coliseo del Príncipe, del 9 al 18 de julio de 1813, a las pocas semanas de haberse retirado los franceses de la capital. En uno de los ejemplares impresos, en los que hemos encontrado diversas diferencias con los manuscritos existentes, se añade al final de la composición una dedicatoria del autor a Don Joaquín García Doménech, Jefe Político Superior en comisión de Madrid y provincias. Le dedica esta obra, dice, no por el mérito de su composición (“*V. S se dignará disimular los*

³⁶⁰ *Diario de Madrid*, 11 de octubre de 1813, pp. 447-448 y 12 de octubre de 1813, pp. 451-452.

³⁶¹ F. de Paula Martí, *El día dos de mayo y muerte heroica de Daoiz y Velarde*, B. Hca., Ms. 22-14.

³⁶² En el apéndice de la obra de Juan Carlos Montón encontramos las diferentes obras, tanto dramáticas como líricas, escritas en loor de este día en el pueblo madrileño. Algunas de ellas, aparte de la de Martí, son *La tragedia del Dos de Mayo*, de Juan Bautista Arriaza; *¡El Dos de Mayo!*, del famoso revolucionario Roque Barcia, Madrid, 1846. Es un drama original en 4 actos, dividido el tercero en dos cuadros. Al parecer, nunca fue representado; *El Dos de Mayo*, drama original en 3 actos y en verso de Juan José de Nieva y Cayetano de Suricalday, estrenado el 2 de mayo de 1854 en la Cruz con gran éxito; *La Independencia Española o el Pueblo de Madrid en 1808*, estrenado con extraordinario aplauso el 24 de diciembre de 1855 en el teatro Tirso de Molina. Se trata de un drama original en 3 actos por Ramón de Valladares y Saavedra y Francisco de Botella y Andrés. (J. C. Montón, *La revolución armada del Dos de Mayo en Madrid*, pp. 303-321).

³⁶³ Ángel Bahamonde y Jesús A. Martínez, *Historia de España. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 46.

defectos que tenga en los preceptos del arte”), sino por ser un asunto muy recomendable a todo español. Y añade sus buenos deseos para que se le disculpen los defectos:

“*Y esté persuadido a que si su mérito igualase a los deseos y patriotismo que me anima, sería sin duda la obra más completa que hubiera salido de las manos de los hombres*”. (f. 1v)

Martí pretendía con la escritura de esta obra “*perpetuar la memoria de la perfidia francesa y el heroico esfuerzo y noble patriotismo de los habitantes de Madrid, que supieron los primeros hacer frente al tirano.*” (f. 2v) De hecho, afirma con contundencia que los hechos que relata no se los ha contado nadie, sino que él mismo presencié la escena y recogió los materiales con sus propios ojos. Primeramente, ofrece al lector un argumento en el que narra brevemente los antecedentes históricos inmediatos del estallido, acreditando la tesis de la provocación urdida por Murat con el lance del coche delante de Palacio para castigar los insultos sufridos el día anterior por parte del pueblo madrileño, luego el enfrentamiento del ejército y de la población en las calles principales y plazas, y finalmente las represalias tomadas por el gobierno francés. Martí divide su obra en tres actos en los que va a situar los cuatro momentos clave de aquella jornada en los mismos sectores donde ocurrieron: en el acto primero el teatro representa el palacio que habitaba Godoy, cuya puerta estará en el foro, y a cada bando un cañón con la mecha encendida, con dos centinelas a las puertas y tropa de infantería con las armas arrimadas a la pared. Señala también que, antes de salir, Lafond hará una señal con la espada y la caja tocará un redoble, señal para que la tropa tomara las armas y formase. El dramaturgo hace que llegue mucho pueblo alborotado y que se oigan cañonazos a lo lejos y fuego de fusilería graneado más cerca; en opinión certera de Andioc “*para responder a la indudable expectación de un público que desde decenios atrás había mostrado su afición a la representación de batallas en las tablas*”³⁶⁴. En efecto, la primera acotación de las que rigen la interpretación de los cómicos recuerda una de tantas de Comella o de Zavala:

³⁶⁴ R. Andioc, “El dos de mayo de Martí”, p. 19.

“Manda el ejercicio, cuyas evoluciones hará la tropa; y después de la descarga de fusilería, a que corresponden igualmente desde adentro, disparan el cañón de la izquierda del actor por donde inmediatamente sale la gente del pueblo, y arman una reñida pelea sin tiros”.

Entre los personajes que discurren por la obra encontramos las distintas capas de la población madrileña. En el reparto, el título de héroe se concede exclusivamente al popular Sebastián, que fue interpretado por Máiquez, y entre los actores figuran tres manolos, representantes del pueblo bajo, Periquillo, Ginesillo y el Zurdo, y otros tantos del pueblo medio, Don Luis, Don Pedro y Don Antonio. En cuanto a las actrices, encontramos tres manolas, la Maricona, la Salerosa y la Roma. Estos protagonistas son los que están presentes en los tres actos de la tragedia y se enfrentan con los franceses. El lugarteniente del Emperador evoca con furor *“la insolencia, el descaro y la osadía de esa gente tan perversa”* que se atrevió durante el alarde del día anterior a provocar a los temibles regimientos pasando entre las piernas de los caballos o encendiendo los cigarros en las mechas de los artilleros, y el parte de Gruchí habla de *“lo más despreciable de la plebe, los que llaman manolos”* o de *“populacho”* según el famoso bando de Murat. Y es que, como de todos es sabido, las clases modestas fueron las que más se expusieron durante aquella jornada. Donde lo sugiere mejor Martí por contraste es en el acto tercero, durante las varias escenas dedicadas a los registros efectuados por las patrullas: el primer paisano a quien van a detener es *“un hombre vestido regularmente con levita o frac”* que queda identificado socialmente por su vestido, y que, de hecho, no fue a mezclarse en la lucha patriótica, sino que salió a una diligencia y se estaba retirando a su casa. En cambio, a un barbero, un arriero y a otro burgués, Don Luis, les cabe distinta suerte, aunque tampoco han tomado parte en la lucha, pero en este caso trata Martí de mostrar que la represión se abate sobre el vecindario ciega e indiscriminadamente, resaltando más la crueldad e injusticia de las ejecuciones. A las tres citadas víctimas se les detiene y condena por llevar respectivamente, como si fueran armas, uno las navajas y tijeras de su oficio, otro la aguja de enjalmar y el último su habitual cortaplumas en la cartera. Para la autenticidad de estos ejemplos cita Andioc el libro de Pérez de Guzmán, que relata el caso de un cirujano a quien se le cogió el estuche de cirugía, el de dos arrieros que llevaban las agujas apuntadas en las monteras, el

de un cerrajero a quien se le encontró una lima, el de un caballero de Córdoba que llevaba un cortaplumas, etc³⁶⁵. Los manolos son los protagonistas de todas las escenas del primer acto. Salen armado con palos y cuchillos, y matan en escena a varios soldados franceses que caen muertos a los lados. Señala Martí en la acotación que no cae muerto ninguno del pueblo, pues “*conviene así para mantener la ilusión*”.

El decorado del acto segundo representa la casa de Monte León, en donde estaba el Parque de Artillería, que se reduce a una sola puerta grande en el foro con un medio punto en la parte superior y una reja cuyos radios salen del centro, y un gran patio con dos cañones. Señala el dramaturgo que el sargento y los soldados estarán en la puerta con ropa de cuartel y que a lo largo de todo el acto se escucharán cañonazos a lo lejos. Piden de rodillas a Daoiz, que aparece ataviado con el uniforme de capitán de Artillería y graduado de Teniente Coronel que defienda a su Patria de los monstruos horrendos, a los que también califican de vil canalla, gabachos, fanfarrones y embusteros. Junto a Velarde, vestido de capitán, las manolas y la comparsa del pueblo, sacan los cañones y comienza el fuego, acompañado del sonido de cajas y trompetas. Martí acompaña toda la escena de diversas acotaciones en las que indica el lugar a donde mira o se dirige cada personaje que está en la escena. Acaba este segundo acto con la muerte a traición de Daoiz, a quien un soldado francés atraviesa por la espalda, y con el fallecimiento también de Velarde, que al ir a vengar a su compañero, lo embisten a bayonetazos, muriendo también en escena, mientras el resto de madrileños se pelea, sin tiros indica la acotación, con los soldados franceses.

En el acto tercero no se mantiene la unidad de lugar. Comienza la primera escena en un salón bien adornado por el que se pasean Murat y Negrete. A partir de la escena segunda el teatro se muda y representa la puerta del Sol, con guardia francesa sobre las armas, mandada por Chireau, y que se estará paseando; pero no se trata ya de la pelea entre los patriotas y los mamelucos, sino de los preparativos para las represalias y de la circulación

³⁶⁵ Es más, se puede constatar por varias memorias de la época que el patriotismo de los burgueses no siempre se acompañó con una participación efectiva en la insurrección; cuando estalla ésta, el padre de Mesonero Romanos, según cuenta el escritor, detuvo al amanuense que se empeñaba en salir a la calle y la madre añade algunas velas a la imagen del Niño Jesús; Alcalá Galiano se puso en la calle, pero conociendo la opinión de un oficial preocupado por la desproporción de las fuerzas y la rabia popular, determinó volverse a casa. Escribe además que las gentes de clase superior estaban asomadas a los balcones en los puestos donde no había tiroteo. Andioc matiza estos testimonios con las cifras de víctimas identificadas que aduce Pérez de Guzmán. Éste, aprovechando como es sabido una abundante documentación, calcula que fueron 580 víctimas, a las que se deben añadir cuatro que se mencionan sin sumarlas a las demás. El recuento evidencia que la mayor parte de las víctimas identificadas fueron obreros y criados.

de las patrullas que detienen a los sospechosos. Parte del pueblo está en la escena leyendo un cartel que está fijado en el bastidor. Más tarde nos encontramos en el mismo acto tercero con la vista del Prado:

“Al frente, en lo más lejos del foro, se verán los árboles de la subida de San Gerónimo, y entre ellos el canapé del paseo, delante de cuyas verjas habrá algunas personas de las que van a pasar por las armas, a la parte de la derecha de la scena, en donde irán llevando a todos los que vayan de nuevo entrando en la scena conducidos por las patrullas, los quales los van presentando a la comisión militar, que se compondrá de Lalande y otros tres oficiales, y estarán colocados en pie en medio del teatro junto a la embocadura. Al lado izquierdo de la scena se ve la fuente de Neptuno, y al derecho fusiles puestos en pabellón y algunos soldados franceses, unos con armas y otros sin ellas”.

Constata Martí la brutalidad de los soldados con los detenidos: malos tratamientos, culatazos, empujones, disparos al montón, cadáveres desnudados. En la escena novena del acto último aparece una patrulla que saca atado a Don Luis, tratamiento que define al personaje como perteneciente a la clase media; detrás sale Doña Antonia, la esposa, *“en trage de casa, pero muy decente, y sin mantilla, algo desaliñada”*, y suplica con sumisión al cabo que suelte a ese infeliz, cuya culpabilidad se reduce a llevar según acostumbra un cortaplumas en la cartera; unos momentos después reitera su ruego ante el jefe de la comisión, poniéndose de rodillas y esforzando su expresión; en vano, naturalmente. En esta misma escena mueren dos frailes y Sebastián de un bayonetazo después de que hubiese arengado a todos los valientes españoles para la venganza y el exterminio de los franceses. A continuación, con una descarga de fusiles disparan a los del montón y caen todos muertos. La tragedia acaba con la muerte de Antonia por parte de los soldados y la caída del telón.

Explica Andioc que Martí introdujo algún cambio para tratar de atenuar las distorsiones impuestas a la verdad histórica en lo que a tiempo y lugar se refería, y así conseguir una mayor intensidad emocional poniendo a la vista en un mismo espacio al alto mando responsable del crimen y a sus víctimas, realizando así una especie de escolzo

sintético fácilmente captable por el auditorio, al que por último se le ofrecía un simbólico desquite con la muerte del oficial Lalande, jefe de la despiadada comisión, a manos de Antonia, la viuda de un recién fusilado. Pero por otra parte, la lectura por el ayudante Dovart, en la misma Puerta del Sol y a una hora indeterminada pero posterior a la pelea, del bando de Murat en que se manda convocar a dicha comisión bastaba para la verosimilitud histórica. Concluye Andioc su excelente trabajo afirmando que el drama de Francisco de Paula parece más fiel a la realidad histórica que algunos relatos contemporáneos, aunque tampoco se debe tomar al pie de la letra la parte del prólogo en que se afirma que de todo lo descrito fue el autor testigo presencial.

Uno de los manuscritos que se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid recoge al final de sus páginas lo que escribió el que por entonces ejercía de censor interino de los teatros, el escritor y preceptista Francisco Sánchez Barbero:

“El recuerdo del memorable Dos de Mayo a que esta pieza dramática se dirige, el patriotismo que inspira y el rencor irreconciliable contra el más feroz y pérfido de los asesinos (Bonaparte) han sido las causas de que se traspasen todas las reglas del Arte Dramática. A pesar de esto, la presente composición es muy digna de ser representada y su autor digno de los mayores elogios”.

Mor de Fuentes, defensor intransigente de la escuela neoclásica, criticó a Martí por calificar esta obra como tragedia, y rectificaba que sólo se podría considerar así por la catástrofe evocada, pero nada más. Movido por intereses literarios, educativos y patriotas publicó la reseña escrita por M. P. M. de H. de esta obra de Martí. La transcribimos entera por su gran importancia:

“Soy muy delicado en esta materia y veo con harto dolor que nada adelantamos, que crece el abandono y que los Magistrados distraídos en asuntos de no menor importancia miran la suerte del teatro con alguna indiferencia”.

Pone como ejemplo *El dos de mayo* que,

*“faltando a las reglas, lo único que la constituye en tragedia es el día desgraciadísimo que representa, las víctimas y la firmeza y constancia de los héroes ínclitos. Pero jamás deberemos confesar que es un perfecto drama, menos una tragedia, pues que carece de la mayor y más esencial parte de aquellos requisitos que deben constituir la tal. Pasemos en silencio el estilo, el lenguaje, la versificación... ¡Válgame Dios! Los extranjeros que iban admirando ya nuestro adelantamiento en esta parte, si por desgracia cae en sus manos esta pieza, ¿qué dirán de nosotros?, ¿qué de nuestro teatro?, ¿qué de ella?... Confesarán y admirarán nuestro heroísmo pero despreciarán nuestros talentos. El asunto merecía una mano maestra para poder combinar tal multitud de lances; su imagen debe ser transmitida a las generaciones venideras, pero bosquejada por un pincel más hábil. Los actores que la representan contribuyen por su parte a hacer más horrible la catástrofe, aunque validos de la licencia que el autor les concede en su prólogo, declaman fuertemente, el espectador derrama sin querer copiosas lágrimas, los actores trabajan bastante, unos mal y otros algo mejor; Máyquez conoce el mérito de la pieza, pretende interesarla pero jamás conseguirá que sea tragedia”.*³⁶⁶

Enmanuel Larraz no vacila en escribir que por su fidelidad a los acontecimientos que en ella se evocan, dicha tragedia se acerca ya a nuestro teatro-documento contemporáneo, pues se basa en el carácter verídico de los sucesos que pone en escena, y que pretenden exaltar el valor de los españoles y la unión de todas las clases sociales en la lucha, por lo que no duda en introducir fragmentos de documentos verdaderos³⁶⁷. Lo cercano del tema, en combinación con el cuidado que se puso en la producción (se pintaron decorados nuevos para representar los cuatro puntos defensivos contra las tropas francesas) le dio a la obra *“interés y grandeza trágica”*.³⁶⁸

³⁶⁶ *El Patriota*, 23 de julio de 1813, pp. 152-153.

³⁶⁷ E. Larraz, “El teatro de propaganda política de Francisco de Paula Martí”, pp. 105-124.

³⁶⁸ El hispanista René Andioc ha estudiado con muchísimo detalle esta tragedia de Martí, fijándose y comparando los decorados, los diálogos y las acciones de la tragedia de Martí con diversas estampas y grabados de la época, en especial la serie de López Enguñados, e incluso se pregunta si Goya, que se inspiró varias veces en obras teatrales no asistiría a una de las representaciones de la tragedia de Martí, a pesar de su sordera.

De 1811 es la puesta en escena de la tragedia *Óscar, hijo de Ossian*³⁶⁹, que Juan Nicasio Gallego³⁷⁰ había traducido para Isidoro Máiquez. La obra es fundamentalmente una tragedia amorosa en la que el protagonista muere por amor. Debido a este desenlace, José Vega calificó a esta obra como un drama perfectamente romántico y que además reveló a Máiquez como el primer trágico del Romanticismo³⁷¹. Los escenarios, efectivamente, nos recuerdan en todos sus detalles a los de los posteriores dramas románticos: el primer acto nos describe un país montuoso y silvestre, terminando por una cadena de rocas por entre cuyas quiebras se verá el mar, y la acción está situada en el crepúsculo de la mañana; el tercero ocurre en un bosque lúgubre donde se verán varios sepulcros groseramente contruidos, todo ello a la luz de la luna. Pero esta tragedia de Arnaut nos interesa en este apartado porque se adscribe, a causa de las ideas expresadas en su argumento, al bando político liberal, ya que el protagonista ha liberado a su nación de la tiranía que hizo huir a Dermidio, amigo fraternal de aquél. Dice Óscar:

*“Anduvo la infeliz de campo en campo,
de desierto en desierto hasta aquel punto
que del perverso Caïrbar triunfando
de su infame opresión libré la patria”.* (p. 45)

Del 16 al 29 de junio de 1813 estuvo en escena *Pelayo*³⁷², tragedia de Manuel José Quintana escrita y estrenada en 1805. El tema que presentaba era interesantísimo en este momento: la victoriosa resistencia del asturiano contra los árabes, entonces invasores y conquistadores de España, que consiguió que reverenciasen a Pelayo como restaurador de independencia nacional española y fundador de la monarquía hispana que sucedió a la visigótica. De esta tragedia se desprendían virtudes que incitaban al patriotismo: la rebelión contra el tirano, la venganza del honor injuriado, la restauración de la libertad y el heroico

³⁶⁹ Juan Nicasio Gallego (trad.), Arnaut, *Óscar, hijo de Osión*, tragedia francesa, puesta en verso y acomodada a nuestro teatro, Madrid, Imprenta de García, 1818.

³⁷⁰ Gran amigo de Quintana y Cienfuegos. Después de la entrada de las tropas napoleónicas se retiró a Sevilla y a Cádiz donde fue diputado de las Cortes defendiendo sus ideas liberales. Con el regreso de Fernando VII sufrió persecución y presidio. Dice Vega que la traducción de Óscar la realizó en ocho días “*a consecuencia de una disputa habida en la tertulia del señor Quintana, que proporcionó uno de sus mayores triunfos al actor Isidoro Máiquez.*” (J. Herrera Navarro, *Catálogo*, p. 195).

³⁷¹ J. Vega, *Máiquez*, p. 184.

³⁷² Manuel José Quintana, *Pelayo*, Madrid, García y Compañía, 1805.

sacrificio que ofrece el protagonista. Se trata de la primera de una serie de tragedias que buscaban temas en la historia nacional, no sólo para hacerlas agradables al público, bastante reacio a este tipo de composiciones, sino también con una causa clara en la ideología oficial y en conexión directa con la revolución que se estaba viviendo en el país. Por eso, los héroes elegidos destacaban por su sacrificio o su pasión por la libertad, con una misión pedagógica clara ante los espectadores.³⁷³

El acto primero se desarrolla en el salón de una casa, adornado de varios trofeos de armas. Pertenece a Veremundo, maestro de la hermana de Pelayo, Hormesinda, ahora prometida del rey moro Munuza y que consiguió por sus ruegos y a cambio de este amor que el invasor no destruyera Gijón. Así exclama Alfonso la situación:

*“El moro triunfa, los cristianos doblan
a la dura cadena el dócil cuello
sin que uno solo a murmurar se atreva
de opresión tan odiosa”.*

Pelayo, enfurecido, exclama que sí hay Patria, que todo buen español la lleva en su pecho, y con sus ánimos pretende dar ejemplo, levantar el estandarte patrio y despertar a todos de su torpe sueño. El acto segundo se desarrolla en el salón del palacio de Munuza, donde el asturiano, enojado, trata de conducir a su hermana a las montañas y califica de mártires a todos los que lo rodean: unos pereciendo al rigor de las cuchillas, otros en las cárceles, otros desnudos o muertos por el hambre. Hormesinda, sufriendo lo indecible, no lo acompaña por el deber que ha contraído, y la acción se traslada en el acto siguiente a las montañas, donde todos aclaman a Pelayo como su salvador y éste hace un juramento sobre su escudo a la justicia y el honor. Ante la noticia de que Munuza no cumple su promesa y les quiere obligar a ser musulmanes, deciden matarlo al día siguiente:

³⁷³ Francisco Ruiz Ramón las califica de tragedias de la libertad y cita *Hormesinda*, de Nicolás Moratín, *Sancho García*, de Cadalso, *Numancia destruida*, de Ignacio López de Ayala, *Zoraida* y *La condesa de Castilla*, de Cienfuegos o el *Pelayo* de Quintana. Sin embargo, destaca las que fueron compuestas durante y después de la Guerra de la Independencia por su superior valor dramático: *La viuda de Padilla* y *Morayma*, de Martínez de la Rosa; y *Aliatar*, *Lanuza* o *Arias Gonzalo* del duque de Rivas. (F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, p. 292). Léase también, para el estudio e interpretación de esta tragedia, el artículo de D. L. Shaw, “Acerca de *Pelayo* de Quintana”, en P. Garelli e G. Marchetti (eds.), *Un hombre de bien*, II, pp. 567-576.

*“Traydor se llame y maldecido muera
el que sin la victoria o sin la muerte
su brazo aparte de tan santa empresa”.*

El acto siguiente se desarrolla en el palacio del moro, donde Hormesinda se interpone entre Pelayo y Munuza. Pero ante el anuncio de Ismael de que los cristianos están venciendo y que la sangre corre en la plaza, el rey árabe anuncia su estrago y venganza. Por fin, en el último acto, que tiene lugar en el atrio del alcázar, Veremundo relata los hechos y cuenta cómo los hispanos entraron arrollando el cadalso donde iba a ser ejecutado Pelayo. Hormesinda ofrece su vida al moro, que ya está herido, pero él la rechaza y huye hacia el mar. Allí le está esperando Pelayo, que le da muerte y, sin quererlo, también a su hermana que se interpuso entre los dos. La tragedia acaba cuando Hormesinda cae muerta en los brazos del héroe.

Alcalá Galiano opinó que Quintana en *Pelayo* se elevó a gran altura, pero que la tragedia, como cabía esperar, apenas era más que una de sus odas patrióticas en diálogo, en la que rebosaba entusiasmo nacional y abundaba en versos brillantes³⁷⁴. Blanco García opina que en esta obra se podía hacer una aplicación directa a la opresión y degradación que humillaba entonces a España. El público veía allí reflejada la indignación contenida en su pecho y simpatizan en sus aplausos con la intención política del autor. Añade además que el fulgor del patriotismo está muy por encima de las condiciones estéticas³⁷⁵. Álvarez Espino escribe de esta tragedia que su fábula es eminentemente nacional y poética y que se halla “*más nutrida con sentimientos ardorosos y patrióticos, felizmente expresados y vestidos con tanta oportunidad, que cada espectador los sentía bullir durante la representación dentro del pecho.*” Pero descubre también que fueron las circunstancias las que favorecieron al poeta y dieron el éxito a su obra, ya que la viva pintura y las alusiones frecuentes a la opresión y tiranía de los tiempos de su ejecución excitaron un entusiasmo bastante a cubrir sus defectos. Por eso concluye diciendo que sólo la crítica tranquila e imparcial pudo averiguar la debilidad de los recursos puestos en juego por el autor, la falta

³⁷⁴ A. Alcalá Galiano, *Literatura española. Siglo XIX. De Moratín a Rivas*, p. 90.

³⁷⁵ F. Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, I, p. 39.

de interés en acción tan larga, lo inacabado de los caracteres más principales y aun la desigualdad del estilo y la poca facilidad del diálogo, que acusaba una mano poco experimentada³⁷⁶. Lo mismo pensaba Menéndez Pelayo, para quien la obra de Quintana era de efecto político, pero de ningún efecto dramático ni color local de alguna época. Gil de Zárate, al contrario, expresa vehementemente que de todas las tragedias que se escribieron sólo queda hoy en día *El Pelayo* de Quintana, “tragedia que vivirá mientras existan pechos españoles”.³⁷⁷

También es René Andioc de la opinión de que *El Pelayo* es un llamamiento a la rebelión contra la opresión y el envilecimiento de las almas. Las últimas palabras del héroe, escribe, dirigidas a un pueblo insolente que podría abrigar el deseo de encadenar a la España libre a su carro triunfal, anuncian tres años antes la actitud del autor ante la ocupación napoleónica, mientras el “¡ciudadanos!” lanzado por Alfonso a los nobles cántabros que eligen al nuevo rey, da testimonio de la ideología propia del autor y del destino político nuevo de su tragedia. Se trata de una restauración nacional frente a la opresión pero con la diferencia de que ya no se ha de conseguir bajo la égida del gobierno, sino contra él, para fundar “otra España y otra patria, más grande, más feliz que la primera”.³⁷⁸

Quintana otorgó a su tragedia un valor político añadido, y es que, desde la fórmula de la tragedia neoclásica, alentaba al auditorio a combatir al déspota en aras de una libertad que comprometía a los ciudadanos ante cualquier abuso de poder que anulase los derechos civiles. Él mismo así lo afirma:

*“Pero todo lo cubrió, al parecer, el interés patriótico del asunto: los sentimientos libres e independientes que animan la pieza desde el principio hasta el fin y su aplicación directa a la opresión y degradación que entonces humillaban nuestra patria, ganaron el ánimo de los espectadores, que vieron allí reflejada la indignación comprimida en su pecho y simpatizaron en sus aplausos con la intención política del poeta”.*³⁷⁹

³⁷⁶ R. Álvarez Espino, *Ensayo histórico-crítico del teatro español*, p. 302.

³⁷⁷ A. Gil y Zárate, *Manual de Literatura*, III, p. 327.

³⁷⁸ R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, p. 255.

³⁷⁹ M. J. Quintana, *Obras Completas*, p. 42.

En opinión de Ríos Carratalá, el éxito de la obra está muy relacionado con la justificada relación que el espectador podía establecer entre las circunstancias políticas de la España de entonces y una tragedia donde Pelayo, ante la constatación de “*no hay ya España, no hay patria*”, se convierte en un héroe casi contemporáneo en busca de una patria digna y libre. Quintana, a través de un héroe tan simbólico que tantas veces repite las causas de la desgracia nacional, hace un alegato final contra la tiranía. Los méritos de esta obra, añade, no se reducen a los motivos ideológicos tan eficazmente dramatizados por el dramaturgo, sino que el romance heroico eleva el nivel poético habitual en el género, y acierta a dar una mayor consistencia psicológica en los personajes. También señala que con su habitual tono declamatorio anuncia el drama romántico.³⁸⁰

Una vez que fue liberada Madrid de los franceses, a finales de septiembre de 1812, se representó en la Cruz el día 30 la tragedia *Roma libre*³⁸¹, obra que había sido estrenada con gran éxito en el teatro de Cádiz³⁸² para la celebración, organizada por los profesores cómicos, de la publicación de la nueva Constitución de la monarquía española. La obra era una adaptación de *Bruto primo*, de Alfieri, a la que Saviñón cambió el título por uno más significativo dadas las circunstancias. Esta tragedia política de índole liberal, muy ligada por su carga ideológica y su estilo a los acontecimientos políticos españoles permaneció

³⁸⁰ J. A. Ríos Carratalá, “La práctica del teatro neoclásico”, en V. García de la Concha (dir.) y G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, II, p. 539.

³⁸¹ A. Saviñón (trad.), V. Alfieri, *Roma libre*, Cádiz, Imprenta Tormentaria, 1812, pp. 2 y 5. Dicen los biógrafos de Máiquez que fue tan grande el entusiasmo que en el público logró despertar este actor, que cuando se presentaba en el papel de *Bruto* de la tragedia de Alfieri, en el *Pelayo* de Quintana o en la *Numancia*, había que reforzar la guardia del teatro porque sus gritos de libertad enloquecían a los espectadores. Además de la obra de Alfieri se conserva otra composición posterior, de 1835, titulada *Bruto o Roma libre, improvisación guerrera dedicada a la libertad de España*, impresa según se recitó el domingo 7 del pasado en la función patriótica, ejecutada en esta ciudad para invertir su importe en el equipo de la benemérita Milicia Urbana; sirviendo como loa a la célebre tragedia del conde Alfieri con igual título, Almería, Imprenta de Ramón González, 1835. El editor de la misma explicaba que, desde que se había recitado en el teatro, los patriotas habían anhelado la posesión de una copia, por lo que se les había concedido el obsequio de imprimirla solicitando el beneplácito de su autor. Añadía un dato muy importante y clarificador en cuanto a la misión y el valor literario de las obras que se puede aplicar a cuantas estamos citando en este estudio: “*Escitar el entusiasmo patriótico en los hijos de Padilla y de Guzmán el Bueno, tal fue el intento del compositor; y el mismo es hoy el nuestro al consignar en la prensa el fruto de sus tareas. Esperamos pues que el público lo acepte benévolo, en obsequio de la buena intención y de lo digno del objeto. Sabemos que el actual no es el siglo de la Poesía, pero lo es del entusiasmo cívico y de la libertad; y por cierto, si la virtuosa Esparta logró gozar aquellos dos preciosos elementos de la prosperidad de las naciones; no fueron los belicosos cantos de Tirteo a los que menos se los debió.*” (*Bruto o Roma libre, improvisación guerrera dedicada a la libertad de España*, p. 3).

³⁸² Sabemos que su éxito fue enorme por el testimonio de un contemporáneo, Adolfo de Castro, que afirma, además, que la adaptación española excedió en mérito al original “*así por la dulzura como por la gravedad y fluidez de sus versos.*” (Adolfo de Castro, *Cádiz en la Guerra de la Independencia*, Cádiz, Imprenta Revista Médica, 1862, p. 146)

siete días en cartel y se repuso frecuentemente en los coliseos de la capital. El dramaturgo Alfieri mostraba en todas sus obras una tendencia de aproximarse a la realidad histórica y humana³⁸³, y comenta Menéndez Pelayo que agradaron mucho sus tragedias “*por más austeras y republicanas*”, y que fue suerte grande que el *Bruto o Roma libre* y el *Orestes* lograsen intérpretes como Saviñón y Solís, “*que se acercaron muchas veces a la viril y nerviosa poesía del original italiano*”³⁸⁴. En palabras del investigador César Real Ramos se trata de una obra esmeradamente traducida en versos endecasílabos, una tragedia “arreglada” que, aunque no sea lícito calificarla de prerromántica, sí comporta una exaltación de la libertad y de la igualdad, un patetismo democrático y un efectismo teatral que la acercan mucho a la nueva estética³⁸⁵. Saviñón afirmaba en el prólogo que antepuso a su traducción que ésta no había sido mezuquina ni literal, sino que había suprimido, reformado y añadido todo lo que le había aparecido oportuno. Ya se habían llevado a escena obras de Alfieri durante la guerra, como la de *Orestes y Polinice*, pero ahora interesaba más a la ideología liberal traducir piezas que llevasen una importante carga política, de condena a la tiranía y de exaltación de la libertad.³⁸⁶

La obra de Alfieri constituía una réplica liberal a *Guzmán el Bueno*, donde el vasallo era capaz de sacrificar a su hijo para la gloria del Rey. Guzmán se resignaba a ver morir a su hijo, pero Bruto ordena él mismo la ejecución. Sin embargo, las tragedias defienden sistemas opuestos. La española estaba al servicio del absolutismo, establecía la superioridad de la nobleza y afirmaba que los nobles tenían un poder sublime mientras que la plebe se dejaba dominar por sus pasiones. En la traducción de Saviñón, por el contrario, se exaltaba al pueblo, ya que las clases privilegiadas estaban más cerca del poder tiránico.

³⁸³ De esta obra de Alfieri, junto a *Virginia*, *Mélope* y otras, escribe la investigadora Carmen Cremades Griñán que son tragedias sin gracia ni naturalidad, con un estilo áspero y sentencioso, una acción breve, sencilla y con pocos personajes, pero que presentan conflictos violentos que intentan transformar el teatro en escuela con la intención de hacer a su pueblo valiente y libre. (C. Cremades Griñán, “Manifestaciones literarias”, en *De la Ilustración al Romanticismo*, p. 257). Sobre las traducciones del dramaturgo italiano, véase el artículo de E. A. Peers, “The vogue of Alfieri in Spain”, *Hispanic Review*, 1 (1933), pp. 122-140, y el estudio de Cristina Barbolani, *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*, Modena, Muachi Editore, 2003. Uno de los capítulos lo dedica por entero al traductor español: “Un alferiano militante in Spagna: Antonio Saviñón”, pp. 53-86.

³⁸⁴ M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos*, p. 251.

³⁸⁵ C. Real Ramos, “De los “desarreglos monstruosos” a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)”, pp. 419-445.

³⁸⁶ Aun así, en el proceso que se siguió contra él tras la vuelta al trono de Fernando VII, se defendió alegando que en su traducción no siguió todas las huellas del original, en el que se pedía la supresión de todos los reyes, sino sólo aquellas en las que se imprimía odio hacia la tiranía extranjera. (A. H. N., Sección Consejos, legajo 6298, expediente 1).

La tragedia venía introducida por un prólogo titulado *La libertad*, que se recitó por primera vez en Cádiz. Aparecía firmado con una B. que se identifica hoy con Cristóbal de Beña³⁸⁷, aunque en la edición de la Imprenta Tormentaria aparece el nombre de Miguel de Llano. En estos versos, la Libertad se dirige al Pueblo español y resume lo que se va a representar en la tragedia: cómo Bruto, bienhechor del Pueblo, entrega a la seguridad de los libertos a sus débiles hijos; muestra claramente lo que ocurría en Cádiz: el surgimiento de un nuevo gobierno que convirtiese a todos los hombres en ciudadanos y no siervos, y que el pueblo fuese soberano de sí mismo. Empezaba y acababa con los vibrantes versos que hacía que todo el público saltara de la emoción:

*“Pueblo español, cuyo poder un día
será otra vez terror al universo,
yo soy la libertad, que a los mortales
dio por su bien, cuando le plugo, el cielo
[...]
con ala rapidísima corriendo
blandí la antorcha del valor, y al punto
ardió en tus hijos su divino fuego
[...]
No temas, no, que en tu defensa blande
la libertad su vengador acero;
y escrito está en el libro del destino
que es libre la nación que quiere serlo”.* (pp. 2-5)

Roma libre es una tragedia histórica con mucho movimiento en escena y que cuenta la expulsión de Roma de los Tarquinos, extranjeros y tiranos, el establecimiento de la libertad romana, el amor de la patria que lucha con el amor paterno y el triunfo del corazón de Bruto, a la vez que su destino trágico, pues condena al suplicio a sus propios hijos por haber conjurado contra su patria. La obra, cuyo plan se desarrolla de una forma rápida,

³⁸⁷ Para conocer todos los versos patrióticos que escribió este poeta durante la Guerra de la Independencia consúltese el estudio ya citado sobre la imprenta gaditana, de Riaño de la Iglesia.

sencilla y con una intriga vehemente y progresiva, culmina en el instante en que van a caer las cuchillas que decapitarán a los traidores. Entre ello, arrepentidos, están los hijos de Bruto que, con su alevosía, a la que accedieron engañados por Manilio, trataban de salvar a su padre. La escena se desarrolla en el foro de Roma, lugar en el que Bruto se dirige al pueblo para inflamar sus corazones con su valor: “*Libertad o muerte / no os queda otra elección*”, y el pueblo no se queda atrás: “*Muertos primero / caeremos todos, que ningún tirano / la Patria vuelva a esclavizar*”. (p. 30)

La tragedia, patética y terrible, con el profundo temor por la catástrofe, finaliza con el triunfo de la ley sobre la tiranía, la victoria del pueblo. Al igual que *La viuda de Padilla*, obra que más tarde comentaremos, *Roma libre* constituye un himno a la libertad en donde el heroísmo y el amor a la patria vencen al amor. El *Redactor General* publicaba una reseña en la que ofrecía el argumentode esta pieza: Oprimida Roma por la tiranía de los Tarquinos y animados sus ciudadanos de aquellos sentimientos generosos que producen la libertad de los pueblos, aprovechan el atentado horrible de Tarquino contra la virtuosa Lucrecia para exterminar a los tiranos y recobrar sus derechos. Junio Bruto se pone al frente del pueblo jurando sobre el cadáver no dejar las armas hasta expulsar a los opresores de su patria. Los hijos de Bruto, seducidos por un emisario de Tarquino, caen en la flaqueza de suscribir a una conspiración contra la libertad de Roma, creyendo así salvar la vida de su padre que ya contaban por perdida. Cuando Bruto lo conoce, su amor paterno combate en su pecho con el amor de la patria, pero ésta puede más en el aquella alma grande que fue el terror de los tiranos. Al fin, Bruto se olvida de que es padre, acordándose de que es cónsul y romano. Abraza a sus hijos y como delincuentes entrega su cuello a las segures de los lictores³⁸⁸. Fue reproducido exactamente en la *Aurora Patriótica Mallorquina*, donde además el periodista expresaba con emoción:

“Ojalá que en nuestro teatro sólo se representasen dramas capaces de escitar las virtudes, sacándose de su grande influjo el partido que es posible; y ojalá que llegue a ser entre nosotros una escuela de moral pública! Laudable es el

³⁸⁸ *El Redactor General*, nº393, 11 de julio de 1812, p. 1544.

celo con que el señor Saviñón ha presentado en nuestra escena la acción sublime de un padre que sacrifica a la patria a sus mismos hijos".³⁸⁹

El Universal también se encargó de reseñarla. Expresaba que esta obra era "grande a la verdad por el hecho que representa, grande por su mismo plan, y más grande todavía por la mucha relación que dice con el estado actual del pueblo español".³⁹⁰

Yxart, estudioso de la escenografía de los teatros, comentaba con respecto a las tragedias que en esta época se representaron una indiscutible verdad: el olvido de todas ellas una vez finalizados los hechos que las habían hecho nacer:

"Máiquez es el único que comunica momentáneamente vida a todas aquellas glaciales tragedias, Pelayos, Numancias y Romas libres, que interpreta a su gusto, primero el patriotismo anti-napoleónico, después el espíritu revolucionario. Pero en todo esto, ni una obra original, siquiera mediana, que haya llegado viva hasta nosotros".³⁹¹

De octubre destaca el estreno de *La viuda de Padilla*³⁹², del 28 al 31 en la Cruz, que ya había sido estrenada en la fervorosa atmósfera de las Cortes de Cádiz. Cuenta Alcalá Galiano que Martínez de la Rosa le había leído escena por escena de esta obra ya que estimaba su juicio crítico, y que él la había admirado mucho porque entonces hacía gran caso de Alfieri. En su opinión, el dramaturgo imitó de cerca al italiano con el resultado que cabía esperar: la tragedia no tiene interés dramático, y apenas ningún carácter perfilado. Sin embargo, con sus defectos posee también las bellezas de la escuela a que pertenece. Su estilo es nervioso, nunca falto de energía, y a veces patético; la voz de la pasión humana se hace oír en ocasiones y son abundantes los finos pasajes declamatorios. El poeta español tiene además un mérito que el italiano no posee: una versificación fluida y melodiosa³⁹³. Además precedió su obra de un texto de un interés extraordinario, el *Bosquejo histórico de*

³⁸⁹ *Aurora Patriótica Mallorquina*, 23 de septiembre de 1812, p. 420.

³⁹⁰ *El Universal*, 23 de marzo de 1814, p. 328.

³⁹¹ J. Yxart, *Arte escénico en España*, pp. 15-16.

³⁹² F. Martínez de la Rosa, *La viuda de Padilla*, B. Hca., Ms. 89-2; Madrid, Imprenta que fue de García, 1814.

³⁹³ A. Alcalá Galiano, *Literatura española. Siglo XIX. De Moratín a Rivas*, p. 106. María Teresa González de Garay explica también que el alfilerismo de esta obra implicaba un debate interno, la desaparición de los elementos de acción, sustituidos por el juego del diálogo y por las argumentaciones teóricas alrededor del tema de la libertad. (María Teresa González de Garay, "De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa", *Cuadernos de Investigación Filológica*, I-II (1983), p. 210).

la Guerra de las Comunidades, en el que sintetizaba la historia del movimiento comunero y confería a su obra un carácter histórico. La composición reflejaba la situación real y psicológica de aquel momento de la resistencia gaditana, con el modelo de la heroína Doña María, viuda del comunero Padilla, y dispuesta a morir con tal de no postrarse ante el tirano. Es una tragedia clásica en la estructura, la versificación y el respeto de las unidades. En cuanto al contenido, encontramos un clima de tensión extremada, escrita toda ella con tonos sublimes que muestran casi exclusivamente los sentimientos de honor, fidelidad, patria y libertad. Calderone estudia el vocabulario de esta obra, cercano en este sentido al de los dramas románticos. Destaca los adjetivos ennoblecedores: atroz cadalso, fiero estrago, cansadas armas; los sintagmas más amplios, ya de entonación patética -la patria moribunda y desmayada-, ya terrorífica: la torpe mano salpicada de sangre³⁹⁴. Además se insiste mucho en la nocturnidad, elemento psicológico que añade dramatismo y que le ofrece un sabor romántico. Es más, Ángel Valbuena Prat afirma que esta tragedia está menos cuidada y es menos armónica que el *Pelayo* de Quintana, pero “*la sobrepuja en fuego, pasión, viveza de la acción y efectismo del desenlace, que revelan el prerromántico en esta obra de grandeza política de sacrificio de libertad de almas sedientas de justicia ornadas de una dignidad más de pundonor español que de estoicismo clásico*”.³⁹⁵

Escribe Andioc que en esta obra el autor exaltaba la lucha desigual de los partidarios de la libertad, más parecida a la que animaba a los gaditanos de la Independencia que a los comuneros del XVI contra la esclavitud. Además, no sólo aparecía amenazada por la tiranía, simbolizada ahora en los ejércitos imperiales, sino también por el perdón que, aquietando la conciencia, podía ser el soporte del servilismo futuro. El quinto acto acaba con una exhortación al “*odio eterno / a los viles tiranos*” seguida del suicidio, es decir, de la insumisión, de la viuda heroica y abandonada por el pueblo, inconstante y despreciado. Y acaba diciendo que esta muerte cobra un valor tanto más simbólico cuanto que la auténtica Doña María se fugó a Portugal.³⁹⁶

Álvarez Espino califica la composición como drama de ocasión eminentemente político y que debió a estas circunstancias, aun más que a su mérito, la gran acogida que se

³⁹⁴ E. Caldera y A. Calderone, “El teatro en el siglo XIX (1808-1844)”, p. 435.

³⁹⁵ Á. Valbuena Prat, *Historia de la literatura*, pp. 214-215.

³⁹⁶ R. Andioc, *El teatro en el siglo XVIII*, p. 254.

le hizo³⁹⁷. Blanco García tampoco tiene gran opinión de él, y escribe que es un absurdo histórico y un absurdo dramático, cuyo fin era convertir a los Comuneros de Castilla en mártires de la libertad, entendiéndolo por ésta el espíritu democrático de la Constitución de Cádiz, cuyos defensores querían hallarle precedentes a todo trance en la historia de España³⁹⁸. La crítica moderna ha rescatado esta obra que durante años había estado considerada como mera propaganda política y drama de circunstancias, y así Juan Luis Alborg ensalza sus “*caracteres cuidadosamente estudiados, con gradaciones y matices humanísimos*”, con los que “*logra momentos de impresionante altura trágica*”, aunque también dice que carece de elevación, calor y vida.³⁹⁹

Ruiz Ramón la califica de “tragedia cerrada”, pues el héroe de la libertad muere y triunfa la tiranía, a diferencia de las “tragedias abiertas” anteriores a la guerra y que finalizaban siempre con el triunfo del héroe de la libertad y la muerte del tirano⁴⁰⁰. Añade además que estas tragedias cerradas, escritas entre 1812 y 1827, son mucho más interesantes dramáticamente que las escritas anteriormente. En ellas el héroe lucha por una libertad estribada en la ley, y el tirano es siempre identificado con un rey déspota, caracterizado por su arbitrariedad y en alianza con la Inquisición, el fanatismo y la ignorancia. El conflicto está ahora, recalca el investigador, no ya entre el héroe y el tirano, sino entre dos bandos nacionales que se enfrentan en guerra civil; y concluye diciendo que estas tragedias comprometidas están fuertemente politizadas y son verdaderos instrumentos de propaganda. María Teresa González de Garay compara esta obra de Martínez de la Rosa con otra del mismo tema, *Doña María de Pacheco*, de Ignacio García Malo⁴⁰¹, que constituiría la versión absolutista. En ella, Doña María, rebelada contra el monarca, representante de Dios y símbolo del poder contra el que nadie puede alzarse, acabó arrepintiéndose de sus desvaríos políticos, y al morir dijo que “*a los Soberanos, como a Dioses / es preciso que todos veneremos.*” Sin embargo, en la obra de 1812, la viuda mantendrá una posición opuesta y su suicidio pondrá rúbrica a una pasión por la libertad que no se humillará jamás ante el rey tirano. No por ello deja de encontrar la autora el

³⁹⁷ R. Álvarez Espino, *Ensayo histórico-crítico del teatro español*, p. 311.

³⁹⁸ F. Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, I, p. 119.

³⁹⁹ J. Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, IV (*El Romanticismo*), p.435.

⁴⁰⁰ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, p. 293.

⁴⁰¹ Véase el reciente artículo de G. Carnero sobre este autor y su obra política: “La obra de tema político de Ignacio García Malo (1760-1812)”, en P. Garelli y G. Marchetti (eds.), *Un hombre de bien*, I, pp. 221-232.

principal defecto de esta obra como pieza política, y es que, afirma y pone ejemplos de ello, no queda bien claro si María pelea por la Patria o por sus propios intereses, para vengar a su marido⁴⁰². Vemos que los liberales, con este tipo de obras, trataban de divulgar su ideología evocando a héroes de la historia nacional, los comuneros en este caso, para buscar una tradición liberal española con el fin de no ser acusados de estar influenciados por las ideas francesas.

La tragedia de la Rosa se reseñó en *El Universal*. Decía el autor del escrito que *La viuda de Padilla* estaba hermosísimamente versificada y que tenía un porte majestuoso y verdaderamente digno del asunto, y expresaba su deseo, después de dar el argumento de la obra y copiar algunos versos, de retener en la memoria, como muestra de poesía y también de vigor en los sentimientos de libertad, independencia y amor a la Patria: “¡*Oxala que todos los escritores del día siguieran, aunque fuera de lejos, las huellas del joven patriota, autor de este hermoso drama!*” Animaba también al dramaturgo a que no cesase en sus tareas, prometiéndole “*que la nación coronará tu nombre y la posteridad te bendecirá para siempre*”.⁴⁰³

Ha señalado René Andioc que en todas las tragedias neoclásicas se observa la preferencia dada al patriotismo, sobre las demás pasiones humanas, de la capacidad de controlar y dominar las reacciones afectivas en provecho del estado. Sin embargo, podemos constatar que no se representaron durante la guerra, a excepción, como ya hemos visto, del *Pelayo*, de *La viuda de Padilla* y de *La Raquel* de Vicente García de la Huerta, que suscitó nuevo interés debido a una interpretación liberal conforme a las circunstancias de la lucha contra el absolutismo y la opresión extranjera. La tragedia de la Huerta no se había vuelto a representar desde su prohibición en 1802, y en esta ocasión permaneció siete días seguidos.

Del 5 al 8 de noviembre de 1813 en el Príncipe representaron la tragedia en cinco actos *Virginia*⁴⁰⁴, cuyo original de Alfieri había sido traducido por Dionisio Solís⁴⁰⁵. Éste la dedicaba:

⁴⁰² E. Larraz estudia las tesis que se defienden en ambas obras. (E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, pp. 507-513).

⁴⁰³ *El Universal*, 29 de marzo de 1814, p. 352.

⁴⁰⁴ D. Solís (trad.), V. Alfieri, *Virginia*, B. Hca., Ms. 79-5. Existe una tragedia neoclásica del mismo nombre, escrita por Montiano y Luyando (1750) que no llegó a representarse. Según Allison Peers, fue traducida por Rodríguez de Ledesma. (E. A. Peers, “The vogue of Alfieri in Spain”, p. 124). Existe traducción de esta obra en 1813 por Saviñón y Solís. La que se estrenó en el teatro del Príncipe es la del segundo de ellos, que se conserva manuscrita e impresa. De la traducción de Solís se dice lo siguiente en la prensa del día: “*El original*

“A ti, dichoso hermano mío, que peleas entre los soldados de tu Patria, dedico la traducción de esta tragedia. Aprende de su lectura cómo se defiende la libertad, y se muere en su obsequio”. (f. 3)

La obra se representó en el momento en que se votaba la nueva asamblea. Las circunstancias eran bastante deplorables para los liberales puesto que los enemigos de las reformas se presentaban en masa. Esta tragedia presentaba la tiránica figura de Claudio con la intención clara de que el pueblo espectador pudiera relacionar sus actos con los de los serviles. La escena se desarrolla en el foro romano, aunque no hay ninguna indicación de cómo está adornado. Icilio, representado por Máiquez, es un defensor ilustre de la libertad romana que no vendió su honor a infames opresores e incluso

*“generosas a su labio inspira
voces de libertad, en tan iniquos
desventurados tiempos”.* (f. 24)

Su prometida Virginia, representada por Antera Baus en el teatro, es arrestada como esclava porque, dicen los que la capturan, su padre infundió en ella un alma libre. Icilio, ante el pueblo romano exclamaba con pasión:

*“... ¿qué nos queda
ya que perder? ¿La vida? Y ¿quién la vida,*

de esta tragedia, acaso la mejor que la poesía dramática ha ofrecido a la admiración pública, y una de las que más ha contribuido a la gloria de su inmortal autor Victorio Alfieri, tiene entre otras muchas, la cualidad de ser una de las obras más dignas del teatro español, en las presentes circunstancias, por el ardentísimo amor de patria y libertad que respira en todas sus palabras. Los actores no han perdonado medio alguno, ni en estudio ni en gasto, ni en la propiedad de la decoración ni en los trajes.” (Diario de Madrid, 5 de noviembre de 1813, p. 554).

⁴⁰⁵ De él escribe E. Hartzbusch, su primer biógrafo, que *“Verificada la invasión infame de los franceses en 1808, arrebatado por su ardiente amor a la patria y a la libertad, deseando serlas útiles con las armas y dispuesto a verter toda su sangre por una y otra, dejó las comodidades de su casa, se separó del lado de su esposa y de tres hijos, el mayor de ocho años, y sin pretensiones de gloria, se alistó de simple granadero en el 2º Batallón de Voluntarios de Madrid, cuya suerte siguió hasta que fue hecho prisionero en la desgraciada acción de Velés, desde donde vino a Madrid, enfermo de gravedad y para transmitir involuntariamente su mal (el tifus castrense) a la mayor parte de su familia.”* (E. Hartzbusch, *Catálogo cronológico*, f. 1v).

*siendo romano, sin honor aprecia,
sin libertad, sin hijos?” (f. 25)*

Acabado el acto segundo promete a Virginia que al día siguiente o serán libres o morirán. Está dispuesto a defender su ciudad, ya sea vivo y con las armas; o muerto y con el ejemplo. Claudio, llevado de una pasión impura, intenta sobornar a Virgino diciéndole que le devolverá a su hija si esta rompe su compromiso con Icilio. Del mismo modo trata de convencer a Virginia de que matará a su padre y a su prometido si no le ama a él. En el quinto y último acto se desencadena la tragedia. Primero muere Ilicio a manos de tres traidores que gritaban que él quería ser el rey de Roma, por lo que el pueblo enfurecido se echó contra él. Virginia muere a manos de su padre, que prefiere verla muerta pero libre. Y ante las voces de “*¡muera el tirano!*” se echan contra Claudio y cae el telón, acabando con la muerte de los inocentes y el triunfo de la libertad.

El mismo mes de noviembre, en la Cruz, se representó otra de las obras que inspiraban la lucha contra la tiranía, al igual que *Bruto* o *Virginia*. En este caso se trataba de la traducción al español de la tragedia de Voltaire *Alzire ou les Americains*⁴⁰⁶ (1736) en la que se evocaba la política colonial de España en el Perú y hacía referencia al problema que tenía en estos momentos el gobierno español de mantener el orden social en las colonias. En la obra de Voltaire se criticaba el fanatismo y el despotismo de los españoles, y el escritor francés se defendía de las acusaciones de haber escrito una obra anticlerical alegando que con ella pretendía mostrar el verdadero espíritu de la religión y la importancia de las virtudes de la naturaleza. La obra se representó dentro del repertorio josefino porque era una de las que servía a sus designios contra el clero español, pero la interpretación que de ella hicieron los españoles fue muy diferente a la esperada por el gobierno francés. El policía que se encargó de escribir el informe correspondiente aseguraba que el público aplaudía trozos en los que se podía “*hacer aplicación a lo que en el día pasa*”, por lo que fue suprimida del repertorio. En efecto, ya en los primeros versos de la tragedia el indio Itopalín decía así de sus conquistadores los europeos:

⁴⁰⁶ Bernardo María de Calzada / G. de Zavala y Zamora (trad), Voltaire, *La Elmira o la Americana*, tragedia en cinco actos, Valencia, Imprenta de Domingo y Mompié, 1820.

*“Fuimos vencidos, sí, mas nuestro esfuerzo
del arte del vencer no se ha olvidado,
y en otro sol los vencedores nuestros
besarían el pie del indio rudo,
cuyo valor desprecian altaneros”.* (p. 5)

Ante la negativa del cacique indio a luchar contra los españoles y morir, Itopalin defiende que vivir en cautiverio no es salvar vidas, *“muertos amigos, pero nunca siervos.”* Macoya se une a él en el siguiente acto diciendo:

*“Y en fin, entre sufrir sus duras leyes
cubiertos de rubor y de mancilla,
o morir defendiendo nuestra gloria,
vuestro valor o vuestro miedo elija.
[...]
Sin patria nos hallamos este día,
sin Dios, sin libertad y sin derechos”.* (p. 21)

Se volvió a representar, ahora ya sí con toda la intención de los liberales, en la España libre, con el título de *La Elmira americana*⁴⁰⁷. Álvaro Guzmán, el sabio conquistador, le dice a su hijo que no emplee una detestable política contra los indios, pues *“todo medio tiránico es odioso / aunque se nos presente por remedio.”* Poco después añade

⁴⁰⁷ Juan Pisón y Vargas (trad.), Voltaire, *La Elmira*, tragedia, México, s.n., 1788. Moratín la atribuye a Valladares de Sotomayor y Cotarelo cree que es la *Alzira* de Voltaire con algunas variaciones. Bajo su verdadero título de *Alcira o los americanos* había sido traducida en 1788 por Bernardo María de Calzada, y años después con el título de *Alcira* por T. Bertrán. Existe otra versión de 1791 por Manuel de Sunsalde. (F. Lafarga, *Catálogo*, p. 417). Herrera también se la atribuye a Valladares, y Lafarga a Saviñón. Menéndez Pelayo comenta que la obra de Voltaire *Alzira o los americanos* tuvo peor suerte al *“caer en manos del inhabilísimo D. Bernardo María de Calzada, que acabó de estropear aquel supuesto cuadro de costumbres americanas.”* (M. Menéndez Pelayo, *Historia de los Heterodoxos*, III, p. 250). Ver también F. Lafarga, *Voltaire en España, 1735-1835*, Barcelona, Universitat, 1982, pp. 122-131. El dramaturgo Zavala y Zamora también escribió una *Elmira*. En una carta que él mismo escribe el 18 de octubre de 1811 se queja de que *“por un oficio que acabo de recibir de los actores del teatro de la Cruz veo que mi tragedia de La Elmira está reputada por una copia literal de alguna traducción de La Alcira o Los americanos de Voltaire hecha anteriormente por otro”*. Defiende que el asunto es el mismo en ambas tragedias, pero que nada más ha tomado de ella y vindica con fuerza los derechos de su obra. (A. G. P., Sección Reinado: Gobierno Intruso, Caja 77/1).

“*Libre ha nacido el hombre, libre sea*” (p. 10) y a lo largo de la obra se hacen continuas alusiones al despotismo atroz y a la falta de justicia.

En diciembre de 1813, después de la salida definitiva de los franceses, se estrenó en el Príncipe la tragedia de contenido ideológico *Cayo Graco*⁴⁰⁸, traducción de una obra revolucionaria del dramaturgo italiano Vincenzo Monti que se llevaba a las tablas en un momento de exaltación de la libertad y de la salvación del país. Cotarelo señala el peligro de una obra de este tipo:

“El aplauso que lograban esta clase de obras es un signo de los tiempos. Vencido el enemigo exterior, crecía embravecida la revolución iniciada en las playas gaditanas y amenazaba emular los horrores de la francesa si a tiempo no se hubiera cortado aquel desenfreno”.⁴⁰⁹

Toda la trágica acción sucede entre el foro romano y el atrio de la casa de Graco, que acaba de regresar a su querida Patria, llena de enemigos que han cargado de duros hierros a la romana libertad. Cayo se muestra como el Pelayo o el Hernán Cortés que viene a sacar al pueblo de su letargo:

“Yo la haré hablar; veráslo... León que duerme es la plebe romana; y a mis voces despertará... Resuelto vengo a todo”. (p. 911)

Cayo hace ver a su amigo Fulvio que antes que su familia está siempre la Patria, a quien primero debe sus cuidados, y que además debe vengar a su hermano Graco, al que asesinaron hace diez años. La tragedia guarda cuidadosamente las unidades de acción, lugar y tiempo. Éste queda marcado por las acotaciones (la acción comienza de noche, ya cercana el alba), o por boca de los propios personajes: “*El primer rayo apenas ilumina / del Palatino la elevada cumbre.*” (p. 915) La obra tiene un claro valor político, de exaltación del liberalismo, que queda claro en la labor que se nos describe del protagonista, que ha

⁴⁰⁸ A. Juan y Poveda (trad.), Vicente Monti, *Cayo-Graco*, B.Hca., Ms. 79-4; Edición impresa, s.l., s.n., s.a. [1813].

⁴⁰⁹ E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 355.

dado la libertad al pueblo, le ha hecho ciudadano libre, no esclavo, y ha puesto al senado sólo como ejecutor de las leyes del pueblo.

Podemos encontrar expresiones románticas en los lamentos entrecortados de Licinia, mujer de Cayo, que muestra su horrible destino, triste silencio y funesta soledad. Se siente abandonada y lo expresa siempre con desgarradas interrogaciones, puntos suspensivos, con el pecho anegado por el dolor y por el llanto:

*“¿Dónde está Cayo?... ¿Se salvó?... ¿Está vivo?...
No me contesta... El paso acelerado.
Su demudado rostro.... Su silencio....
Harto me dice que murió mi esposo....
¿Quién me socorre.... ¡Dioses, yo fallezco!...”* (p. 936)

Por último, dentro del apartado de tragedias escritas por autores liberales hacemos mención a la importante refundición de Antonio Saviñón⁴¹⁰, *Numancia*⁴¹¹, tragedia en tres actos que se representó en el teatro del Príncipe en 1814, durante ocho días seguidos, del 16 al 23 de septiembre, y del 20 al 21 de noviembre. Destacamos los famosos versos que entonces hacían vibrar al teatro, pronunciados por el imponente Máiquez que representaba el papel de Megara:

*“No imputes a dureza de Numancia
lo que hace la ambición y orgullo vuestro;
a impulsos del hambre o de la espada,
libres nacimos, libres moriremos”.* (p. 33)

Y los versos con que finalizaba el acto tercero en un apoteósico suicidio de los supervivientes:

⁴¹⁰ Antonio Saviñón Yáñez nació en La Laguna (Tenerife) en 1768. Fue amigo de Alcalá Galiano, Martínez de la Rosa e Isidoro Máiquez. Durante la Guerra de la Independencia compuso un himno patriótico conmemorando el Dos de Mayo. Además de su traducción de *Roma libre*, por la que lo encarcelaron en julio de 1814 con cargos de liberal, refundió en 1813 la *Numancia destruida* de López de Ayala dándole un carácter patriótico y político. Otros títulos de sus traducciones más famosas, representadas también durante la contienda, son *La muerte de Abel*, *Elmira o La Americana*, *Nina o la loca por amor*, *Polinice y Virginia*.

⁴¹¹ A. Saviñón (ref.), *Numancia*, Madrid, Ibarra, 1818.

*“Todos morid y fecundad el suelo
con sangre productora de heroísmo:
sangre implacable que, irritada, incendios
de venganzas fomenta; fértil sangre
que activa excita a generosos hechos
a la futura España: sangre libre
que vitupere el torpe cautiverio
de esta ciega nación porque algún día
despierte de letargo tan funesto,
os admire, os envidie, os llore y os vengue”.* (p. 52)

-Dramas

Del 8 al 12 de noviembre de 1813, y con varias reposiciones durante este año y el siguiente, se puso en escena el anónimo drama en dos actos *Fernando VII de Borbón, rey de España, o La catástrofe de Bayona*. En el anuncio que de esta obra se hacía en la prensa, se dejaba claro que:

*“Este drama, diverso en un todo al que se publicó en el año de 1808 con el título de Rey de España en Bayona, presenta una idea de cuanto ocurrió en aquella ciudad en el mismo año. Los principales medios de que se valió el Emperador de los franceses para la usurpación de la corona de España, las intrigas realizadas por los primeros agentes de sus ideas ambiciosas, a impulso de los cuales se vio forzado el inocente rey Fernando a firmar su renuncia violenta e ilegal, y sus atenciones en tan apurada situación forman, aunque en bosquejo, este grandioso cuadro. Para su formación ha tenido presentes el autor cuantas noticias oficiales ha podido adquirir. Se ha preparado igualmente para su ejecución una magnífica decoración nueva y su correspondiente aparato teatral”.*⁴¹²

⁴¹² *Diario de Madrid*, 8 de noviembre de 1813, p. 570.

El manuscrito que se conserva de este drama se titula *La renuncia violenta de Fernando VII o la catástrofe de Bayona*⁴¹³. Opina Enmanuel Larraz que esta obra parece ser una simple adaptación de la de Valladares, *Nuestro rey Fernando VII en el complot de Bayona* (que a su vez era un plagio de *El rey de España en Bayona*) conforme a la óptica de los liberales defensores de la Constitución, pues aparece la ideología de los constitucionales y se insiste mucho en la nulidad de la cesión de la corona:

*“Pero nunca
podréis Señor, sin consultar al pueblo
que os dio su voto mismo renunciarles
en un príncipe amigo y extranjero.
Vos carecéis de libertad, la Patria
anulará vuestras renunciaciones”*. (f. 17r)

Larraz atribuye esta obra a Juan José Aparicio. No sabemos de dónde habrá sacado esta información, ya que no lo cita; sin embargo, opinamos que no puede ser de este fraile, ya que era fiel partidario de Fernando VII como lo había demostrado en sus obras dramáticas y no dramáticas. El autor de esta pieza manuscrita se dirigía a Fernando y a los partidarios de la monarquía absoluta, a los que señalaba que su rey, en adelante, no podía decidir nada sin el acuerdo de la nación, algo que no cuadraba con el pensar del lector de Teología murciano. En *La renuncia violenta* el Emperador encarga a Sabary para la vil misión de conseguir una renuncia válida de Fernando VII al trono. Para esto sabe que primero ha de derrocar a Cevallos, que es su consejero fiel, y promete hacerlo con astucia. La reina Luisa, por su parte, muestra el odio que guarda hacia su hijo, al que responsabiliza del Motín de Aranjuez, y pone toda su esperanza de salvación en Bonaparte, que les promete vivir tranquilos en Francia. Cevallos declara abiertamente que Napoleón no es quien para entrometerse en los asuntos propios del reino de España, pero ya Savary les descubre los designios de usurpar la corona española y le dice a Fernando que sólo queda que él formalice su renuncia. Napoleón, que entra en escena, le comunica que su juventud

⁴¹³ *La renuncia violenta de Fernando VII o la catástrofe de Bayona*, drama en dos actos en verso, 1813, B. N., Ms. 15806.

le impide reinar en España, ya que ésta necesita de la mano de la experiencia para una completa reforma. Después de leer el papel de la abdicación, el príncipe se arroja a los brazos de Cevallos diciendo:

*“[...] sepa España
mi amarga situación. Sepan sus pueblos
que está su independencia amenazada:
alármense ya todos; de su seno
arrojen las legiones dispensadas
del bárbaro invasor. Vénguese luego
llevando guerra y mortandad eterna
hasta el gran trono del francés soberbio”.* (f. 40r)

Champagny hace ver al ministro cómo los planes de Francia siempre han sido los de dominar España, y como ha ido incumpliendo los tratados. Finalmente, por la fuerza y ante las amenazas firma la renuncia dejando la corona a su padre, pero Carlos IV regala su corona a Napoleón. Éste, después de que Fernando se erija en defensor de la soberanía popular y anuncie que la patria anulará estas dimisiones que se han hecho con fuerza y engaño, pues además el pueblo no ha sido consultado, manda encadenarlo y el príncipe de Asturias acaba con palabras de venganza, que *“ya no está muy lejos: / La patria a armarse va, tiembla tirano / tiembla repito la explosión del trueno”*.

Para concluir, este apartado, señalamos que no faltaron obras que criticaron por igual a ambos bandos políticos, como la composición titulada *Espejo de serviles y liberales*⁴¹⁴:

*“Si un refinado egoísta
que en llenando su carrillo
y guardando su bolsillo,
no le importa ni una asista
que venza, triunfe, resista*

*Y si otro más exaltado
ser gran patriota presume
y todo el tiempo consume
en pretender otro grado,
empleo más elevado,*

⁴¹⁴ Venía reseñada en *El Redactor General*, n° 375, 23 de junio de 1812, p. 1471.

*o sucumba la nación;
y haciendo siempre el mohíno
en francés o en argelino
el bailará a cualquier son;
éste es servil... picarón.*

*cruz, banda o manto ducal,
y al intento o al desdén
tan solo de si habla bien
hablando de todos mal;
Éste es bribón... liberal”.*

La misma crítica encontrábamos en el escrito de D. P. T. S., *Reprehensión en verso a los liberales y a los serviles*, publicado en *El Redactor General* de Cádiz, en el que el autor se propone reprehender el espíritu de exaltación que motiva las disputas inútiles y perjudiciales entre ambos bandos, pues no producen otra cosa que la enemistad entre los individuos de una misma nación, con lo que se debilita la fuerza pública.⁴¹⁵

Los liberales usaron también, para sus fines políticos, la representación de obras anticlericales y de refundiciones de comedias o tragedias del Siglo de Oro que comentaremos con posterioridad, pues fueron usados, aunque con distintos fines propagandísticos, por los franceses. Recordamos por ejemplo, su contrariedad a la reposición de la refundición de Trigueros de una obra de Lope, *La Estrella de Sevilla*, bajo el título de *Sancho Ortiz de las Roelas*. En el *Diario de Mallorca*, el periodista que hizo la crítica reconocía que esta obra tenía algunas bellezas, lamentando que fueran tenidas por monstruosidades que revolvían su conciencia de liberal. Presenta un caso límite de sumisión ciega al poder real, absoluto y divinizado, donde el héroe pierde toda su gloria obligado por una orden tiránica de matar al hermano de la mujer a la que ama. Él se somete totalmente y aplica únicamente sus fuerzas para matar sus sentimiento, ya que la palabra real es ley. Esta ideología corresponde exactamente a la doctrina de los serviles que “*niega la soberanía de la nación, son partícipes de este error funesto que reconoce a los reyes el derecho e disponer arbitrariamente de los bienes y de la vida de sus vasallos.*” Esto es por lo que los liberales que sostenían que el rey estaba sometido a la ley como todos los demás ciudadanos no podían tolerar que se representaran estas obras de teatro. Todo el problema

⁴¹⁵ *El Redactor General*, 14 de diciembre de 1813, p. 3753. La misma idea la expresaba Gallardo en su tonadilla, y hacía ver que a los serviles poco les importaba, pues ellos eran antes que la Patria: “*el único inconveniente / que puede resultar de esto / es que en reñidas disputas / y chismes nos enzarcemos; / mientras van los enemigos / adelantando terreno*” (p. 6). Al Filósofo Rancio le contestaba el Dicionarista alegando que lo primero es lo primero y antes habían de salirse ellos con la suya que pensar en la nación.

político para la elección de un nuevo repertorio estaba condensado en esta fórmula tajante: “*Sancho Ortiz y Constitución son dos objetos diametralmente opuestas*”.⁴¹⁶

La abeja española, periódico liberal creado en el Cádiz de las Cortes, publicó el 27 de abril de 1813 una crítica a *Sancho Ortiz de las Roelas*. No habla de sus bellezas ni de la representación realizada por los actores, sino que se queja de que en un tiempo en el que por todos los medios se trabaja por la justicia y la libertad civil del pueblo, se represente este drama “*cuyo negro argumento presenta el quadro horrendo del más feroz despotismo y de la más cruel tiranía.*” Cree el periodista que éste no es el modo de convertir el teatro en escuela de costumbres y de moralidad, y se queja de que al rey representado se le hace hablar y obrar hasta el último momento como un déspota, sin más ley que su voluntad; y compara a los jueces con aquellos de los que Godoy se sirvió por su despotismo e inmoralidad para servir a sus fines perversos. De acuerdo con el momento político que se estaba viviendo en el momento, concluye el artículo exponiendo que es perjudicial y ridículo que en la época en que se trata de formar costumbres análogas al nuevo ser político de la nación, inspirando al pueblo amor a la justicia y odio a la tiranía, se les presenta a sus ojos espectáculos como éste.⁴¹⁷

B. Teatro lírico

-Tonadillas

Sí se conserva una tonadilla, no citada hasta ahora en los estudios de teatro político, escrita por el famoso autor del *Diccionario Crítico burlesco*, Bartolomé José Gallardo y Blanco, con el título *Tonadilla (a dúo) entre el diccionarista manual y el filósofo triunfador. Se cantará en una boda de gitanos*⁴¹⁸. Los dos protagonistas, como vemos, habían criticado ferozmente en sus escritos a los escritores y a las ideas liberales. El primero de ellos era el autor del *Diccionario Razonado Manual*⁴¹⁹, el segundo, tras el

⁴¹⁶ *Diario de Mallorca*, 4 de abril de 1812, p. 383. Firma Ramón Salvador.

⁴¹⁷ *La Abeja Española*, Cádiz, Imprenta Patriótica, 1812-1813, pp. 217-220.

⁴¹⁸ Bartolomé José Gallardo y Blanco, *Tonadilla (a dúo) entre el diccionarista manual y el filósofo triunfador. Se cantará en una boda de gitanos*, Cádiz, Imprenta del Estado Mayor, 1811. Se conserva un ejemplar en 4ª en la B. N. de Madrid, R/ 8780.

⁴¹⁹ Riaño de la Iglesia, en su obra sobre la imprenta gaditana, hablando de esta tonadilla, menciona a Santiago Cardeñoso como autor del *Diccionario*; y cuando trata de la égloga sepulcral llamada *La muerte de la Inquisición*, atribuye la autoría a Freire Castrillón. En otras fuentes se cita a Joaquín Espejo Bermudo o al canónigo Ayala. Esta imprecisión hace pensar en la tesis de que este diccionario hubiese contado con una autoría colectiva.

seudónimo del Filósofo Rancio, se escondía Fray Francisco Alvarado y Téllez. Los dos son altamente satirizados en estos divertidos versos. Acababan de aparecer el diccionario y la primera carta crítica de Alvarado, produciendo la natural impresión entre los espíritus liberales. Gallardo, sin perder tiempo, publicó este escrito en el mismo mes de julio. Se burla del diccionarista, a quien sólo guiaba su afán de lucro en sus escritos antireformistas, más que la defensa de unas idea que no siente; y le hace exclamar, calculando la ganancia que obtendrá con su folleto:

*“Cien doblones
¡Qué gozo! Día de fonda
café, plus, vestido nuevo
regalo a mi Clori... y viva
la sátira y el dicterio”.*

En cambio, el Filósofo Rancio sólo busca honores, gloria, inmortalidad; pero ambos truenan contra los periodistas y la libertad de imprenta pidiendo que *“Solo permitase / nuestra opinión.”* La calidad literaria de ambos la juzga así:

Diccionarista
*“Yo que soi contrabandista
de géneros literarios
llevo en lugar de tabuco
una gran pluma de ganso”.*

Filósofo
*“Librame hermosa Minerva
de insolentes criticastros,
y un tomo en folio te ofrezco
de notas al Calendario”.*

No es de extrañar, concluye Riaño, que el P. Alvarado, tanto por estas ironías como por el *Diccionario Crítico-Burlesco*, tratara luego despiadadamente a Gallardo en sus cartas sucesivas. Se anunció su venta en *El Redactor General: Tonadilla (a dúo) entre el Dicionarista manual (hombrecillo mal encarado que se estira y esponja haciendo pinitos de escritor moral) y el filósofo triunfador. Se cantará en una boda de gitanos. –Et cantare pares et respondere parati. Traducción libre: No rebuznaron en valde el uno y el otro alcalde. La escena es en una casa vieja del barrio de la viña.*⁴²⁰ También se anunció en *El Semanario Patriótico* señalando que estaba a la venta en el despacho de dicho periódico⁴²¹. Don Adolfo de Castro lo incluyó en su bibliografía atribuyendo la paternidad de la obra a Don Eugenio de Tapia, quizá guiado por el verso de “*Yo que soy contrabandista*” que pertenecía a su famoso polo.⁴²²

Añade Riano que los versos de “*Pícaros, pérfidos, / cínicos, zánganos / y muy sofisticos / son estos páxaros*” fueron copiados multitud de veces por los periódicos liberales, singularmente en sus luchas posteriores con el marqués de Villapanés⁴²³. Y es que, efectivamente, resulta sumamente divertido y paródico la conversación entre ambos serviles:

*“Yo a los periódicos
Yo a los políticos
trato de bárbaros.
Llamo sofisticos
llamo cismáticos
anti-católicos
anti-dogmáticos
todos perstíferos
todos mortíferos;*

⁴²⁰ *El Redactor General*, 30 de julio de 1811, nº 46, p. 171.

⁴²¹ *El Semanario Patriótico*, 1 de agosto de 1811, nº 69.

⁴²² Léase también la feroz diatriba que Pablo de Jérica dirigió a Alvarado en el *Diario Mercantil*, nº 43, 12 de febrero de 1812, p. 179.

⁴²³ P. Riaño de la Iglesia, *La imprenta en la isla gaditana durante la Guerra de la Independencia*, II, p. 815. El Marqués de Panés o Villapanés representa al tipo del servil por excelencia, era redactor del periódico *El Censor General*, así como del *Diario de la Tarde*, y se le suponía detrás del denostado *Procurador general de la Nación y el Rey*, que fue blanco de multitud de composiciones satíricas tanto de Jérica como de otros escritores que en el *Diario Mercantil* se ocultan bajo iniciales.

*Bárbaros, pícaros, pérfidos, zánganos,
lúbricos, gnósticos, cínicos, quáteros*". (p. 3)

La obra acababa con los versos de ambos:

<i>“¡Ay jaleo, jaleo, jaleo que cuando escribo la pluma meneo! Vaya de fiesta Vaya de chanza Y ande la danza Palmoteo general y cae la cortina de la alcoba”</i>	<i>Por el lugar Viva el que viva El despotismo, vaya al abismo la libertad.</i>
--	---

(p. 8)

-Escenas unipersonales

Dentro del subgénero de los melólogos hemos encontrado dos piezas del mismo encubierto autor, J. S. B. y F., en las que plasmaba abiertamente sus ideas liberales: *Las agonías del mariscal Marmont, o sea sus últimos momentos: soliloquio con intermedios de música alegórica*⁴²⁴, en el que nos describe al famoso mariscal de Napoleón en sus últimos momentos. El escenario es sencillo, una habitación militar en campaña, y en ella una cama y un sillón a la cabecera donde está sentado el mariscal, suspirando, acompañado por una música que demuestra el dolor que le devora. No encontramos novedad alguna en el desarrollo del soliloquio, que comienza con las consabidas exclamaciones e interrogaciones que él mismo se responde:

*“¡Infelice Marmont! ¿qué te sucede?
¿qué te ha de suceder? Lo que el destino
te tuvo preparado desde el punto
que se verificó tu natalicio.
¡O suerte sumamente desgraciada!
¡O terrible furor del hado impío!*

⁴²⁴ J. S. B. y F., *Las agonías del mariscal Marmont, o sea sus últimos momentos: soliloquio con intermedios de música alegórica*, Sevilla, por la Viuda de Vázquez y Compañía, año de 1812.

*¡O estrella fulminante e inclemente
que a estado tan funesto me has traído!” (p. 1)*

Al sonido de lejanas “caxas” se hace muchas preguntas casi enajenado, recordando sus antiguos lauros y, delirando, se amenaza de muerte, deseando que le abrase un rayo. Toda la escena ocurre de forma rapidísima. Después de una pausa con música alusiva, Marmont reflexiona sobre su situación, se interroga sin cesar sobre los otros ejércitos que no han acudido a su auxilio y pide al hado impío que se apiade de él. Se apoya sobre el sillón en ademán triste y demuestra al compás de la música su inquietud. Expresa la mejora de España por las batallas que ellos están perdiendo y concluye con románticos versos:

*“¿Y los nuestros que harán desesperados?
Por los montes, las breñas y los riscos
se irán (los que pudieren) maldiciendo
su desdichada suerte. ¡Qué conflicto!” (p. 6)*

Después de lamentar sus fallos en la batalla contra el inglés, se lamenta más feroz que nunca y, como ya hemos dicho, con palabras que recuerdan sin duda el furor y el despecho de los dramas románticos:

*“¡Consúmame el furor que me devora!
¡Abráseme el volcán con que respiro!
Desátense los rayos y en cenizas
conviertan mi existencia en fuego vivo” (p. 8)*

Tras figurársele en su mente la imagen de Wellington, se dirige a los franceses viendo que ya todo lo han perdido e instándolos a que vuelvan a su país, sacrifiquen al corso inicuo y devuelvan a Fernando y todo lo usurpado. Acaba maldiciendo al Emperador:

*“Mal haya Buonaparte, y sus intentos,
y mil veces más haya el fanatismo*

*con que ha enviado tropas a la España
solamente a encontrar su precipicio.
Yo muero, y en mi muerte deseara
que muriese igualmente al lado mío
ese perturbador del orbe entero,
ese Nerón cruel que del abismo
habrá sido abortado para hacernos
ser tan en general aborrecidos”.* (p. 8)

Las últimas palabras se las dirige a España, para que sea feliz por su congreso, al que aconseja que obedezca sumisa, y que conserve la amistad con Inglaterra.

Del mismo autor y del mismo estilo son las *Agitaciones del mariscal Soult en el sitio de Cádiz, o sea soliloquio con intermedios de música alegórica*⁴²⁵, también en versos endecasílabos. La escena describe un gabinete militarmente adornado con mesa, sillón, escribanía y planos, en el que aparece Soult, acompañado de una música lúgubre, sentado con la mano en la mesilla, y al compás demuestra en acciones mudas su inquietud. Dirigiéndose a su corazón, que le palpita con fuerza, según apunta la acotación, se pregunta pensativo y con una corta furia por su mudada fortuna, por sus continuos sobresaltos y temores. Pasada una música estrepitosa con algunos pasos de pausa a fin de que se oigan algunos tiros lejanos y cercanos, se sienta y comienza a leer los partes que le han llegado de otros pueblos. En el de Cádiz se manifiesta que las granadas no han hecho el más mínimo daño en la ciudad y que a pesar de ellas han publicado la Constitución con toda suntuosidad. Leídas estas infaustas noticias se muestra colérico y rompe el papel. Orgullosamente exclama que un gran mariscal como él nunca se humillará ante el enemigo y comienza a fraguar en su imaginación los planes para acabar con la ciudad de Cádiz y salir victorioso, pero después de sus delirios de grandeza en los que se compara con el trueno y con el rayo, cae en la cuenta de que la Constitución ha frustrado ya todos sus planes:

⁴²⁵ J. S. B. y F., *Agitaciones del mariscal Soult en el sitio de Cádiz, o sea soliloquio con intermedios de música alegórica*, s.l., s.n., s.a. En consonancia con este soliloquio se conservan unos versos titulados *Despedida del mariscal Soult y regocijo de los pueblos*, en coplas, Cádiz, Imprenta de Figueroa, 1812.

*“¿Qué tengo que hacer más de lo que he hecho,
ni que afanarme mas que me he afanado,
a fin de adelantar lo que quería,
quando todo hasta aquí se me ha frustrado?”* (p. 7)

Finaliza con la reflexión de que el código de las leyes resplandece y vivifica al heroico español, mientras que él y los suyos, que estaban cegados, ya no deben agitarse más.

De 1812 hemos encontrado dos soliloquios que tienen por tema la Constitución española y la lucha entre serviles y liberales. El primero de ellos, *El censor angustiado*⁴²⁶, soliloquio trágico-bufo escrito en tono irónico contra los serviles, nos presenta al censor general sentado con abatimiento en un sillón de baqueta delante de una mesa llena de cartapacios y sobre ellos un espadín. La primera de las acotaciones es como sigue:

“La orquesta rompe con una abertura estrepitosa que acaba en fandango. Mientras dura la música, el censor toma varias veces la pluma y otras tantas la suelta desfallecido. De tiempo en tiempo hace ademanes de loco, luego vuelve a su natural estado de simpleza, y comienza a declamar con ternura, acompañado de una chirimía”. (p. 1)

Se lamenta de la publicación de la Constitución y es acompañado en su monólogo por una música lúgubre, como de réquiem, con timbales roncros, sordinas y piporros que acabarán en un piano muy suave y amoroso:

*“¿De qué valieron ¡ay! tantos afanes?
¿De qué tantos sudores y vigalias
para dar a la estampa mis quadernos
que el noble despotismo defendían?”* (p. 2)

⁴²⁶ *El censor angustiado*, soliloquio trágico-bufo que este periodista pronunció al tiempo de publicarse la Constitución, Cádiz, Imprenta de Vicente de Lema, 1812. Se anunció en el *Redactor General*, n° 285, p. 1120, del 25 de marzo de 1812.

Con expresiva languidez, lamentaciones y exclamaciones se queja de su amarga suerte, de la penuria en que ahora va a vivir, de los insultos que todos profieren contra él. Toma furioso el espadín que tiene sobre la mesa y acuchilla las paredes en clara imitación a la locura de don Quijote hasta que, rendido de tanto afán, se sienta y prosigue con más serenidad. Recuerda los murmullos de la galería de las Cortes cuando se atrevía a insultar a la “plebe libertina” y ahora los feroces patriotas son los que a él lo insultan, satirizan y critican. El censor, arrebatado, toma su espada y estoquea a los papeles que están sobre la mesa:

*“Muere, impío y odioso Semanario;
muere, Constitución aborrecida.
[...]
Perseguiré feroz a sus autores;
y mientras no se abrasen y derritan
en pez hirviendo mis rivales todos,
juro ser delator y periodista”.* (p. 7)

De tono muy semejante en su ironía y también en su contenido es el el soliloquio titulado *Victoria contra infieles*⁴²⁷, publicado en la prensa diaria, concretamente en la *Aurora Patriótica Mallorquina*. El censor general se complace ahora contemplando cuán a su gusto van las cosas; y recita el siguiente soliloquio contra los francmasones, para los que desea las penas de la Inquisición:

*“No hay redención, ateos, no hay remedio,
perdido habéis el pleyto; ya fomenta
mi pecho la esperanza de ver pronto
del pío tribunal la santa hoguera.
¿Qué? ¿Pensabais, bellacos, que esas leyes,
esa Constitución que os embelesa,
a cubierto os pondría de los golpes,*

⁴²⁷ *Victoria contra infieles*, soliloquio, *Aurora Patriótica Mallorquina*, 26 de noviembre de 1812, pp. 210-212.

que siempre os anunció mi pluma diestra". (p. 210)

Se dirige siempre a los liberales a los que trata de pícaros, malvados, y los exhorta con imperativos, asegurándoles que su único fin van a ser las multas, las prisiones, las fugas y otras penas, por sus tretas y por amedentrar a los clérigos, entre otras cosas:

*"Y en mi apoyo su pluma enarbolando
hasta que en polvo convertida sea
la casta vil de incrédulos herejes
que ha de parar de fomentar las prensas"*. (p. 211)

Y después de una serie de interrogaciones retóricas en las que va alabando a los serviles "*¿No somos los mas....?*", hace un repaso a la prensa liberal que ya no existe:

*"Peció el destestado semanario,
el tal conciso a desmayar empieza;
reventó el imparcial, las picaduras
no hay que temer de la loquaz abeja;
y el redactor guarduño, que pomposo
de ser muy liberal se regodea,
será el mayor servil, si le aseguran
que si es servil rebaña más pesetas"*. (p. 212)

En la obra anónima *Fernando VII en Francia*⁴²⁸ leemos que el monarca se dirige, por primera vez, en una composición de este tipo, a sus padres, y profiere un sinfín de quejas contra su madre por la difamación y los insultos que de ella recibió cuando se negó incluso a llamarlo hijo. Comienza con una explicación al público:

*"Los contratiempos que sufre una persona que se ama excitan
enérgicamente nuestros sentimientos. Las deprecaciones que la misma profiere*

⁴²⁸ J. M. S. y C., *Fernando VII en Francia*, acto poético, s.l., s.n., s.a.

enardecen nuestros corazones y mueven nuestra sensibilidad; y sus intereses los reputamos por nuestros. El amor a nuestro desgraciado Fernando es bien público y universal en los corazones de los españoles. Estos supuestos me han hecho creer que el recuerdo de sus acaecimientos y miserable estado en que se halla serán suficientes para alarmarnos de nuevo y revivificar qualquiera inacción en que estemos; y mucho más si agregamos la viveza del metro poético. Esta piececita dramática, aunque sin perfección, sin pulcritud y tal vez en lenguaje común, proferida por boca de tan desgraciado monarca, podrá electrizarlos vivamente y aumentar nuestro espíritu patriótico, el odio al tirano, nuevos deseos para la venganza y nuevos esfuerzos para su exterminio. ¡Ojalá lo logre, que será el mayor complemento de mis satisfacciones, y más si se añade el disimulo de las faltas que encierre, y que imploro al público!” (pp. 1-2)

Sitúa a Fernando en un salón decente con una mesa y un asiento en el que está reclinado sobre el brazo y en actitud pensativa, como ya nos lo hemos encontrado en otras ocasiones. La música es grave. Se dirige el monólogo al Supremo Ser, Padre santo y afable, para que lo libre de sus penas y angustias:

*“El corazón, Señor, del pecho quiere
salirse de dolor y de quebranto;
falta la resistencia a tanta pena,
no puedo ya sufrir dolor tamaño.
La negra y melancólica apatía
esparce sobre mí su impío manto,
y ofuscando su luz la clara antorcha
de la razón me infunde cruel espanto”.* (p. 3)

Acompañado de una música triste y suave se lamenta por medio de paralelismos y contrastes:

“¡O feliz día aquel en que mi frente

*coronar se miró del laurel sacro!
¡O día triste aquel en que me arrancan
consejos aparentes simulados
del centro del amor que rebosaba
en los pechos de quienes me aclamaron”.* (p. 4)

No podían faltar tampoco las severas culpas y el rechazo al príncipe de la Paz:

*“Sí, pérfido Godoy, la vida debes
a este mísero joven desgraciado,
a quien de padres y de honores privaste,
y a quien el cetro le has arrebatado
con la negra política de un corso,
parto espurio del linaje humano!”* (p. 5)

Recuerda, preguntando a la memoria cómo fue conducido a Bayona y despojado del trono con toda una intriga preparada y de nuevo implora al padre amoroso del cielo su favor: *“Confortadme, Señor, que humilde os llamo”*. Pero este acto poético nos presenta una novedad, que a la vez nos permite fechar la obra con fecha de 1812 o posterior, e incluirla dentro del grupo de obras que hacen propaganda de la nueva Constitución española. Después de que Fernando cae como abatido en el asiento, acompañado de una música muy patética, levanta la cabeza, fija la vista al cielo y se queda como absorto mientras sucede la siguiente aparición: *sale por el aire un grupo de nuves muy brillantes con una ninfa que representa a la España, cuyo asiento es un león coronado, debaxo hay un gran libro dorado, y debaxo un letrado transparente que diga:*

*“La Constitución a España
da nuevo lustre y firmeza,
y a Fernando con presteza
libertará de impía saña”.* (p. 9)

La ninfa canta un estribillo en el que hace ver cómo gracias al código santo que ahora va a regir en España, van a huir los enemigos y volverá el rey infeliz por fin a España. El autor, además, añade una nota, en la que dice que si quiere hacerse más visual, en vez del representado anterior puede cambiar el siguiente recitado y arieta, por lo que ofrece dos versiones de cómo puede representarse su obra. Después del paso de la ninfa por el escenario, se levanta Fernando muy presuroso y ora al Señor dándole gracias por su misericordia. A continuación se dirige a sus nobles súbditos, pidiéndoles que perseveren en su amor por él y en la lucha con valor hasta que desaparezca el pérfido francés. También recuerda aquí la idea de Guerra Santa que inspiró las primeras obras escritas durante la lid:

*“Guerra sea siempre vuestra leal divisa
con quien os ultrajó y al cielo santo.
Nada temáis, que Dios el más benigno
os cubre de amor lleno con su mano”.* (p. 17)

Recordamos el unipersonal titulado *Una hora de capilla de don Juan Martín (El Empecinado)*⁴²⁹, por D. A. M. A. que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional. Se trata de un monólogo del famoso guerrillero, escrito en versos endecasílabos con posterioridad a la Guerra de la Independencia, en el que el Empecinado, encerrado en una oscura prisión, se queja de su estado después de haber luchado sin tregua ni descanso por la independencia de España. El unipersonal tiene licencia para imprimirse y representarse en Madrid el 22 de diciembre de 1835.

-Otras piezas líricas

El 23 de octubre de 1813 se representó en el teatro de la Cruz un melodrama titulado *El tiempo feliz*, con el plausible motivo de haber entrado en Madrid los ejércitos aliados y la instalación del gobierno en él. Se trata de una pieza alegórica en un acto que se volvió a representar durante siete días seguidos en enero de 1814 en alusión a la venida del gobierno, junto a una armoniosa obertura, el minué escocés, un nuevo monólogo recitado por Manuela Carmona, *La voz de la patria*, que tenía por objeto la reunión de los españoles

⁴²⁹ D. A. M. A., *Una hora de capilla de Don Juan Martín el Empecinado*, B. N., Ms. 14548-9.

que estaban divididos en la América⁴³⁰, bolero, fandango y la pieza *La constitución vindicada*, con coplas nuevas patrióticas que reproducían al día siguiente los periódicos *El Universal* y *El Redactor General*.

*El mejor don de la sabiduría o el día grande de la nación española*⁴³¹, cantata compuesta por Francisco Laiglesia y Darrac, se escenificó en Cádiz el 19 de marzo de 1814 para celebrar el aniversario de la publicación de la Constitución política. La escena tenía lugar en Cádiz, y los personajes que en la obra intervenían era La Europa, la España, el Genio de Cádiz, el Monstruo del Despotismo, el Genio de la Victoria y el Genio de la Sabiduría. A este elenco le acompaña un coro de viudas y huérfanos, séquito de Europa, un coro de patriotas como comitiva de España, otro de guerreros acompañando al Genio de Cádiz, y por último uno de furias detrás del Monstruo del Despotismo, entre las que se encontraban la hipocresía, el fanatismo, la traición, la ambición y la venganza.

El mismo autor proporciona el argumento: La Europa, en el último estado de nulidad y abatimiento, aparece en Cádiz, única ciudad que no ha podido avasallar Napoleón. Síguenla multitud de viudas y huérfanos, tristes resultados de las continuas guerras de aquel tirano. La España consuela a Europa y la infunde esperanzas de mejor suerte; y el genio de Cádiz, corroborando estas ideas, insiste en no dejar las armas hasta castigar al autor de tantos desastres. El Despotismo, auxiliado de las Furias de la hipocresía, y el fanatismo, propone encender entre los españoles el fuego de la discordia, infundirles la ambición y sed de mando, y tiranizarlos de este modo su hijo predilecto, Napoleón. El Genio de la Victoria recuerda a los españoles sus triunfos; y el Genio de Cádiz les anima a que todo lo deben esperar del cielo y su lealtad. El Despotismo quiere levantar cabeza, pero al presentarse la Sabiduría con el libro de la Constitución en la mano, caen él y las Furias derrocados al suelo. La Sabiduría asegura a la Europa su próxima libertad y, recomendando el código sagrado a la España, le promete que su rey reinará en los corazones, que la nación

⁴³⁰ Este monólogo se representó por primera vez en Cádiz el 19 de marzo de 1812 con motivo de la promulgación de la Constitución.

⁴³¹ Francisco de Laiglesia y Darrac, *El mejor don de la sabiduría o el día grande de la nación española*, cantata para celebrar en Cádiz el día 19 de marzo de 1814, aniversario de la publicación de la Constitución política de la Monarquía, por Don _____, caballero de la real y distinguida orden española de Carlos III, capitán comandante y director de la Academia de Equitación Militar; puesta en música por D. P. Lotardo, músico de Cámara de S. M. el Rei de Cerdeña, Cádiz, Imprenta de Niel, Hijo, 1814. Laiglesia fue un prolífico autor de obras dramáticas y poéticas. Consúltese, para conocerlas con más detalle, el trabajo de Pedro Riaño de la Iglesia.

será dichosa y que la virtud y mérito prosperarán escudados contra el vicio y a la sombra de las saludables reformas.⁴³²

11.4. Bando Josefino

El gobierno josefino transformó de nuevo la estructura tradicional de la organización interna de los teatros, haciéndose cargo del teatro del Príncipe y creando un departamento de “Fiestas públicas y establecimiento y progreso de los teatros”, dependiente del Ministerio del Interior y dirigido por el ministro José Martínez de Hervás, marqués de Almenara⁴³³. Una de las primeras acciones, por mandato del nuevo rey, fue repatriar a Isidoro Máiquez, que se hallaba prisionero en Bayona, para ponerlo al frente de la nueva compañía nacional. Los teatros se vieron obligados a abrir, a pesar de no haber prácticamente entradas, y José I supervisó personalmente el repertorio tomando como puntos centrales su propia propaganda y la idea ilustrada de un teatro educador. Desde que en los días 25 y 26 de julio de 1808 se celebrase su proclamación solemne, con un espectáculo en su propia gloria, los coliseos de la capital fueron utilizados de forma sistemática con fines políticos. De hecho, comenta Larraz que el índice de frecuencia a los teatros fue considerado por las autoridades francesas como un barómetro que medía el espíritu de la población y la popularidad del nuevo rey, ya que acudir a los espectáculos ofertados por las autoridades francesas tenían un valor altamente simbólico, pues era una decisión del público que conllevaba un significado político de aceptación o rechazo del cambio de dinastía.⁴³⁴

Después de su primera salida por la derrota de Dupont en Andalucía, el 3 de diciembre de 1808 entraron de nuevo las tropas invasoras en Madrid. Los teatros habían cerrado pero los franceses obligaron a los cómicos a reabrirlos para dar una apariencia de

⁴³² Se publicó un extracto de la obra en *El Redactor General* del 19 de marzo de 1814, nº 79. Riaño de la Iglesia recoge un documento del Archivo Municipal de Cádiz en el que el propio autor dice que le han manifestado los más vivos deseos de celebrar el 19 de marzo con una composición análoga a tan gran día, “por lo que ha trabajado en esta cantata como prueba de su adhesión a la digna Constitución que celebra la Monarquía.” (P. Riaño de la Iglesia, *La imprenta en la isla gaditana durante la Guerra de la Independencia*, III, p. 1692).

⁴³³ El Ministerio del Interior se puso en marcha el 6 de febrero de 1809 y ha sido calificado por Mercader Riba como “una de las innovaciones más importantes” del rey intruso. Jovellanos fue nominado para ocuparla, pero se negó; se nombró después a Cabarrús, pero por la retirada de los franceses tras Bailén, no llegó a ejercer; Manuel Romero, titular de Justicia, le sucedió hasta que el 21 de diciembre de 1809 le sustituyó José Martínez Hervás, que se mantuvo en él hasta el final del reinado.

⁴³⁴ E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, p. 33.

normalidad más que por satisfacer un deseo público, ya que el pueblo de Madrid permanecía apático y apenas se le veía ni siquiera en la calle. Es posible que los propios españoles no asistieran a estas representaciones, pues el cómputo de entradas vendidas descendió de nuevo, como se puede observar en las anotaciones de ingresos en el apartado de la Cartelera. Ante esta situación, las compañías se desorganizaron y los cómicos que quedaron se juntaron para ofrecer representaciones en ambos teatros; aun así no pudo haber funciones diarias. El rey se trasladó a la capital el domingo 22 de enero de 1809 desde el Real Sitio del Pardo e hizo su entrada pública por las calles de la ciudad. Esa noche se iluminaron los teatros en obsequio del día, y el 2 de febrero el rey intruso asistió al teatro por primera vez en su reinado.⁴³⁵

El repertorio que subió a los escenarios desde diciembre de 1808 hasta la salida definitiva de los franceses de Madrid el 27 de mayo de 1813 estuvo perfectamente controlado y las obras elegidas siempre fueron las más adecuadas a la delicada situación⁴³⁶. Incluso la primera semana que estuvo José I en Madrid, antes de su precipitada huida tras la victoria de Bailén, ya encontramos una nota, firmada el 26 de julio de 1808 por el Consejero de Estado Superintendente de la Policía, Pablo Arribas⁴³⁷, y dirigida al Comisario de Teatros en la que le hacía saber:

“Debiendo velar la policía que está a mi cargo sobre las representaciones que se den al público, estoy autorizado para prevenir a U. S. que desde el domingo próximo no se ejecutará ninguna sin que primero haya recibido mi aprobación, sin perjuicio de las otras que deba tener por los reglamentos dados en esta razón, y

⁴³⁵ Esta fue la primera de muchas otras ocasiones en las que José I asistió a los coliseos. De estas visitas de la persona real a las representaciones se cuentan muchas anécdotas. Una de ellas, ocurrida en junio de 1810, la cuenta Clemente Carnicero: El intruso, asustado porque pensaba que había una partida de empecinados que lo perseguía se fue al teatro del Príncipe con las guardias y centinelas triplicadas y tomadas por ellas todas las bocacalles. Victorino Tamayo escribe que su asistencia al teatro fue una de las formas con las que procuró identificarse con el país sometido, motivo por el que también aplaudió el fandango, la guaracha, el zapateado, el bolero y el polo, llegando incluso a bailar en competencia con una de las más afamadas danzarinas, Fernanda Lebrunier. (V. Tamayo, “Los teatros de Madrid en la época de José Bonaparte”, p. 92).

⁴³⁶ Escriben J. I. Ferreras y A. Franco que, política y socialmente, el teatro del siglo XIX hubo de amoldarse a las direcciones artísticas que emanaban del poder. (J. I. Ferreras y A. Franco, *El teatro en el siglo XIX*).

⁴³⁷ Arribas fue incluido en una lista de “renegadillos subalternos” publicada en la prensa para escarnio de los afrancesados. Se decía de él era un abogado de guardilla, “puesto en zancos por su anhelado y venturoso enlace con una criada de las criadas de Aurora de casa de Godoy, y en virtud de la unión más que conyugal de Godoyismo y gabachismo, constituido ufanamente el Diocleciano más implacable de la constancia pundonorosa.” (*El Patriota*, 29 de septiembre de 1813, p. 269 y *Duende de los Cafés*, 8 de octubre de 1813, p. 306).

para que pueda verificarse hará U. S. que se me pase con la correspondiente anticipación para hacerlas examinar, dando al efecto las órdenes necesarias”.

El 27 de julio añadía:

*“No solamente las piezas nuevas, sino las ya interpretadas se me pasarán por ahora y hasta nueva orden mía para su reconocimiento y aprobación antes de representarse otra vez, sin que las circunstancias o accidentes de que U. S. me habla en su oficio de este día sean un verdadero estorbo para efectuarlo; pues teniendo un número suficiente de piezas reconocidas y aprobadas por mí podría suplirse así con ellas las falta de alguno de los actores”.*⁴³⁸

Encontramos un estrechísimo vínculo entre la cartelera madrileña y la evolución que tuvo la guerra napoleónica en suelo español. Como ya hemos visto en el apartado anterior, en cuanto los franceses abandonaban el suelo de la capital, el teatro se convertía en tribuna política con obras recién creadas o repuestas que, o bien ridiculizaba a los franceses, o bien exaltaban el patriotismo y el amor a la libertad. Durante los períodos de ocupación gala, el repertorio se compuso de obras, generalmente vanas, que pretendían que el pueblo se divirtiera y volviese cuanto antes a sus ocupaciones de siempre y a la normalidad. Tenía así este divertimento una clara intención política de aquietar los ánimos de los madrileños y detener sus pensamientos febriles de libertad. Además, quedó claro con el gobierno josefino el postulado de la superioridad del teatro francés para legitimizar así la hegemonía del imperio y fundar el mito de la regeneración de España por la dinastía napoleónica. Para afirmar esta convicción encontramos que es la primera vez en la historia española que un monarca subvenciona el teatro y reconoce el honor de los actores. Esta medida, claro está, le permitió imponer su repertorio, que se compuso, principalmente, de piezas traducidas del francés, y propagar en la escena la imagen de que Francia suponía un progreso para la sociedad. Esta política para confortar a los afrancesados, dice Larraz, muestra bien los límites de su poder: *“Il ne fut finalement qu’un pauvre roi du théâtre”*.⁴³⁹

⁴³⁸ A. G. P., Sección Reinados, Gobierno Intruso, Caja 77/2.

⁴³⁹ E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d’Indépendance espagnole*, p. 536.

11.4.1. Teatro afrancesado

El espíritu creador que animó a la España libre parece dormido en la ocupada, y apenas se ve creación de obras nuevas, a excepción del alguna de circunstancias para conmemorar algún acontecimiento especial. Durante los años de dominación francesa muchas de las comedias que se representaron fueron adaptadas a las circunstancias y se buscaba en ellas realzar el carácter positivo de José I. Con ocasión del día de su onomástica, el 19 de marzo de 1810, se representó una loa nueva, *El templo de la gloria* y una comedia basada en la del italiano Metastasio *La clemencia de Tito*⁴⁴⁰, ambas de Gaspar de Zavala y Zamora⁴⁴¹. Vemos que este prolífico autor, dos años antes gran patriota, escribía ahora obras alabando a José Bonaparte en las que expresaba que la salvación llegaría en manos del rey francés.⁴⁴²

En la loa o alegoría en un acto aparece de nuevo España cubierta de cadenas oprimida por el Despotismo, asociado, como siempre, a Godoy, pero, a diferencia de las alegorías escritas para la crítica de la perfidia bonapartina, encontramos en ella los principales temas de la propaganda francesa. Los personajes que intervienen son la Verdad, el Desengaño, El Interés del Hombre, España, El Error y el Despotismo. El Error incita a los españoles a la resistencia contra José I y el Desengaño atribuye esa actitud a la confusión entre patriotismo y sumisión a la tiranía. Interviene el Despotismo animando a los españoles a sacudir la esclavitud de la ocupación francesa, y el Desengaño replica que la verdadera esclavitud es la que él cometía: tributos excesivos y corrupción⁴⁴³. España invoca en su postración al Error, pero la Verdad le hace ver la realidad de su opresión pasada. El Despotismo, que ve su fin cercano, pretende asesinar a España; pero en este momento

⁴⁴⁰ G. de Zavala y Zamora, (trad.), *La clemencia de Tito*, comedia en tres actos, y *El templo de la gloria*, alegoría dramática, música de Blas de Laserna. Función representada en el coliseo del Príncipe en celebridad de los días de nuestro augusto monarca, Madrid, s.n., 1810.

⁴⁴¹ *La clemencia de Tito*, antes de la versión de Zavala, había contado con innumerables traductores: Ignacio de Luzán, Pío Félix Quazza, Francisco Rodríguez Ledesma, Sebastián Vázquez, etc. Para conocer con más detalle las ediciones, véase G. Carnero, "Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora", p. 186.

⁴⁴² Ante la versatilidad ideológica de Zavala, Carnero se pregunta si será una verdadera conversión como la del poeta Meléndez Valdés, o sólo "*un sistemático servicio a los vientos dominantes en cada momento, también explicable en quienes no creen poderse permitir el lujo de tener ideas propias y sufrir las consecuencias.*" (G. Carnero, "Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora", p. 188).

⁴⁴³ De nuevo se perfila en la figura de el Despotismo la sombra de Godoy, calificado de monstruos atroz, ambicioso y perverso. Es más, la propaganda napoleónica fue realizada desde el principio sobre las reacciones de los españoles, que odiaban a Godoy por encima de todo.

ocurre una espectacular mutación, en la que se ve a unos obreros trabajar en la construcción de un templo vistosamente decorado y en el que se lee la inscripción “A España, el amor de José I.” En un ardoroso discurso, la Verdad asevera que el rey francés asegura libertad, gloria y prosperidad de industria y comercio y, finalmente, España destierra al Despotismo y al Error.

La clemencia de Tito fue desde su estreno una obra frecuentemente utilizada en solemnidades o fiestas en las que se pretendía agasajar a algún príncipe. En un breve prólogo, Zavala aludía a Tito como modelo de príncipe clemente y elogiaba a José I como pacificador y reconciliador de España⁴⁴⁴. Los personajes que aparecían en escena eran Tito Vespasiano, Emperador de Roma; Vitelia, amada de Sexto, el cual era confidente de Tito y hermano de Servilia. Ésta amaba a Annio, amigo de Sexto. Y por último, el prefecto Publio, senadores, guardias y pueblo. En el primer acto Annio califica a Tito como modelo de virtud y de heroísmo porque ha sacrificado sus pasiones (el amor que sentía por la extranjera Verenice) a favor de la Patria. En otras escenas es presentado como piadoso y humilde, ya que no ansía templos ni oblaciones y entrega los presentes que le han hecho a las familias que han quedado míseras después del Vesubio, anticipando así la prodigalidad que tuvo José I con los habitantes de Madrid el año del hambre, en 1812. A lo largo de toda la comedia se muestra al Emperador placentero por poder hacer felices a quienes le rodean. También indulta a quienes le han injuriado y renuncia a Servilia por la confesión que ésta le ha hecho. En el acto segundo, después de que hayan intentado asesinarlo por ocupar su trono, se queja Tito de que después de sus desvelos y sacrificios, en vez de encontrar su premio, sólo se ve odiado y perseguido por sus fieros hijos. Tras conocer la conspiración que contra él se había tramado y perdonar a Vitelia por su heroica confesión, se casa con ella y ofrece un indulto general a todos los reos sentenciados por la gran virtud que en él habita.

⁴⁴⁴ Meléndez Valdés, en su primera oda a José, “Al Rey Nuestro Señor”, escrita después de la segunda estancia del soberano en Sevilla le compara con Tito en la última estrofa:

*“Seguid, o bien querid
del cielo, a manos llenas
sembrando bienes y aliviando penas;
y nunca un día, o Tito, habréis perdido”.*

(G. Demerson, *Meléndez Valdés y su tiempo*, p. 878).

Los cambios de escenario son muy variados en las tres escenas de la comedia. Desde la sencilla galería en el alojamiento de Vitelia hasta la vista externa del Capitolio, con magníficas puertas usuales al cual conduce una espaciosa gradería que ocupa el ancho de la escena. Se ve también la lontananza del Monte Palatino a un lado, y al otro, la vista de la Via Sacra. En el último acto, las escenas pasan del gabinete del César, con bufete y escribanía, al anfiteatro suntuoso con varias gradas coronadas de pueblo.

En una interesante carta fechada el 21 de julio de 1810, Zavala se quejaba de que Máiquez había mutilado sin su consentimiento la obra de *La clemencia de Tito*:

“El domingo anterior fui por esparcirme un poco a la representación de la Comedia de el Tito que fue escandalosa a todas luces, como ya tal vez habrá llegado noticia a V. C. Y aunque yo no esperara el mejor éxito atendiendo el interés con que Isidoro Máiquez ofrece mirar qualquiera de mis composiciones, jamás crehí que llegara su atrevimiento a mutilar dicha comedia hasta desfigurarla enteramente.

En consecuencia tengo derecho de reclamar de la rectitud de V. C. que se le comunique una orden para que en lo sucesivo se abstenga de suprimir por razón alguna un verso de pieza dada al teatro sin anuencia o consentimiento de su autor, si este existiere. Pues V. C. conoce que semejante arbitrariedad basta a destruir una opinión literaria y a retraer de escribir a qualesquiera poeta”.⁴⁴⁵

Uno de los escritores más afamados que colaboró con José Bonaparte fue el poeta Meléndez Valdés. Para Demerson, en su magnífico libro sobre este ilustrado, no es de extrañar que el magistrado, profundamente herido por haberse visto alejado durante el reinado de Carlos IV de la vida pública por una decisión arbitraria, comenzase a encariñarse sinceramente con un gobierno que, reconociendo sus méritos, satisfacía su ambición y colmaba su más querido y noble deseo: el de ser útil a su país, contribuyendo por medio de sus palabras, sus escritos y sus actos a difundir en él la Ilustración. A fines de diciembre de 1808 empezó su etapa de colaboracionista con la jura de fidelidad a José⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

⁴⁴⁶ En el juramento de fidelidad a José I se comprometían a reconocerlo por rey de toda España y a derramar por él hasta la última gota de su sangre, so pena de ser tratados como población de país conquistado y ver su

En febrero de 1809 le nombraron fiscal de la Junta de Negocios contenciosos y el 3 de noviembre siguiente alcanzó los honores de consejero de Estado. Poco después formó parte de la Comisión de Reforma del Código Civil y se le nombró presidente de la Comisión de Instrucción pública. Naturalmente pagó las consecuencias, y el 22 de junio de 1813 salió exiliado para no regresar más a España. Además de Consejero de Estado, de 1809 a 1813, José I le designó para formar parte de una nueva comisión de carácter netamente literario: la Comisión de Teatros. Meléndez compuso poemas en alabanza de José I, que le valieron el calificativo atribuido por Fray Manuel Martínez, de “Coplador del Rey Pepe”. Opina Demerson que, hablando literariamente, Meléndez merecía mejor título.

Algunos de los dramaturgos que colaboraron con la política teatral de José Bonaparte fueron el humanista granadino Francisco Javier de Burgos⁴⁴⁷, José Marchena⁴⁴⁸, que colaboró con buenas traducciones de Molière y otros autores franceses, Manuel Andrés Igual⁴⁴⁹, Alberto Lista⁴⁵⁰, Tomás García Suelto, Justino Matute y Gaviria⁴⁵¹, y el periodista

Patria reducida al rango de provincia francesa. Opina Demerson que decir “sí” en semejantes circunstancias no era aún comprometerse verdaderamente, por lo que afirma que Meléndez, como la inmensa mayoría de los madrileños entonces, sólo era afrancesado de labios afuera.

⁴⁴⁷ Nació en Motril (Granada) el 22 de octubre de 1778. Después de haber empezado estudios en Granada, se trasladó a Madrid, donde estudió Jurisprudencia, que también interrumpió, pues con la entrada de las tropas napoleónicas que dominaron Andalucía, recibió, primero, la subprefectura de Almería; luego, la Presidencia de la Junta de Subsistencias de Granada, para después ser Corregidor de la misma dada su condición de afrancesado. En 1812 partió para París, donde desarrolló actividades literarias, entre éstas la traducción de las obras de Horacio. De regreso a Madrid, en 1819 inició la publicación de una denominada *Miscelánea del comercio, del arte y de la literatura*, para al poco, en 1822, ser el director de *El Imparcial*. (Alberto Rull Sabater, *Diccionario sucinto de Ministros de Hacienda (s.XIX-XX)*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1991, Documento,16).

⁴⁴⁸ Son muy interesantes, de este autor, sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia o Colección de los trozos más selectos [...] de los mejores autores castellanos*, con un discurso preliminar, Burdeos, Imprenta de P. Beaume, 1820. Para un conocimiento mayor de su vida y obra, véase la edición de su “Discurso sobre la literatura española”, recogido en *Obras literarias recogidas de manuscritos y raros impresos*, con un estudio crítico-biográfico de M. Menéndez Pelayo, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1892-1896, pp. 360-361; sus *Obras en prosa*, con prólogo y notas de F. Díaz Plaja, Madrid, 1985; el trabajo de J. F. Fuentes, *José Marchena. Biografía política e intelectual*, Barcelona, Crítica, 1989 y *Obra española en prosa (Historia, política y literatura)*, ed. de J. F. Fuentes, Madrid, CEC, 1990, y Carmen Ramírez Gómez, “De juicios y advertencias de traductores españoles de letras francesas del siglo XVIII: Feijoo, Lista, Marchena, Maury, Moratín”, en F. Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 55-66.

⁴⁴⁹ Vivió en Barcelona en el primer tercio del siglo XIX. En 1808 inició la publicación de *La Abeja política y Literaria de Barcelona*. Colaboró con los franceses en la guerra de la Independencia y fue nombrado secretario en la comisión que juzgó a los responsables de la conjuración de mayo de 1809. En agosto del mismo año fue nombrado director del *Diario de Barcelona*. Poeta, dramaturgo y novelista. Tradujo *La Inés*, *El sombrero que habla* y *Sueños hay que lecciones son*. (J. Herrera Navarro, *Catálogo*, pp. 244-245).

⁴⁵⁰ Para el estudio de Alberto Lista, consúltense los estudios de José María de Cossío, “Don Alberto Lista, crítico teatral de *El Censor*”, *Boletín de la Real Academia Española*, XVII (1930), pp. 396-422; M. Menéndez Pelayo, “Lista y Aragón, D. Alberto”, en *Biblioteca de Traductores Españoles*, Madrid, CSIC, 1952, II, pp. 328-343; H. Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1961; Carmen García

y escritor madrileño José María de Carnerero⁴⁵², que tradujo la polémica *Huerfanita o lo que son los parientes* y el drama anticlerical *La novicia o la víctima del claustro*⁴⁵³. Todos ellos escribieron o tradujeron comedias o piezas de circunstancias, pero ninguna de ellas comprometida con la política del momento o con su postura de afrancesados. También se puso a disposición del monarca extranjero el compositor de óperas Narciso Paz, que en sendas cartas a Montehermoso y a José I se pone a sus pies y le presta sus servicios:

“Este tan feliz y plausible suceso no puede menos de solemnizarse con un Te Deum por el júbilo que les causa. Deseando acreditar en particular el mío con un monumento propio de la profesión que exerzo, he compuesto una nueva música para dicho Himno; cuya corta obra pongo respetuosamente A.L.R.P. de U. M., lisonjeándome con la grata idea de que se dignará U. M. acogerla benignamente como la producción con que se manifiesta el celo de su obediente y humilde vasallo”.⁴⁵⁴

Tejera, *Conceptos y teorías literarias del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1989; José Matías Gil González, *Vida y poesía de Alberto Lista. Estudio biográfico y textual (Apuntes para una edición crítica)*, Sevilla, Universidad, 1992, y Diego Martínez Torrón, *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar, 1993 y *El alba del Romanticismo español. Con inéditos recopilados de Lista, Quintana, Gallego*, Sevilla / Córdoba, Alfar, 1993.

⁴⁵¹ Erudito sevillano que estudió Filosofía y Medicina en la Universidad de Sevilla. Dirigió *El Correo de Sevilla*. Partidario del rey José fue nombrado en 1810 Subprefecto de Jerez de la Frontera. Acabada la contienda se quedó en España y se presentó a las autoridades españolas que lo confinaron en el Convento del Carmen de Jerez. Escribió varios sainetes y leyó ante la Academia de Letras Humanas de Sevilla en 1799 un *Discurso sobre la Tragicomedia. Su origen; su carácter; si se distingue de la comedia heroica y lastimosa*. Véase José Vázquez Ruiz, *Apuntes biográficos del erudito sevillano Don Justino Matute y Gaviria y breve noticia de sus trabajos literarios*, Sevilla, Imprenta de Don Rafael Tarascó y Lassa, 1885 y *Biografía del erudito sevillano Don Justino Matute y Gaviria y noticia de sus obras literarias*, Sevilla, Tipografía de E. Rasco, 1888.

⁴⁵² Ejemplo de un verdadero camaleón político. Después de servir al gobierno de José I, en 1823 fue protegido por el duque de Angulema y escribió *La noticia feliz*, donde celebraba la libertad de Fernando VII. Se trataba de la misma alabanza descarada que había usado con José I. (*Diccionario Bibliográfico del Trienio Liberal*, p. 128). Para más datos de su vida y obra, véase G. Rokiski, “Apuntes bio-bibliográficos de José María de Carnerero”, *Cuadernos Bibliográficos*, 47 (1987), pp. 137-155.

⁴⁵³ Para lo referente a esta obra, sus fuentes y adaptación, consúltense los artículos de G. Carnero, “Sobre *La novicia* de José María de Carnerero (una corrección fraterna a don Emilio Cotarelo y compañía)” y “Boutet de Monvel, La Harpe y Carnerero”, en F. Lafarga (ed.), *Coloquio “Imágenes de Francia en las letras hispánicas”*, pp. 271-280. Demuestra en ellos que la obra de Carnerero no es traducción de Monvel, como hasta entonces se había pensado por la semejanza del título con una obra del autor francés, *Les victimes cloîtrées*. Ésta era la más célebre de las piezas anticlericales, pero no se tradujo al castellano hasta 1835, momento en el que ya había desaparecido la Inquisición pero se iniciaba la campaña de desamortización de los bienes eclesiásticos que no estuvo exenta de cierto espíritu anticlerical. (Véase F. Lafarga, “El teatro de la Revolución”, p. 133).

⁴⁵⁴ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

Los afrancesados, sin duda alguna, temían las futuras represalias, por lo que, si alguna vez se escribió un teatro afrancesado, nunca llegó a representarse. Un ejemplo de esto es el drama inédito *La Inquisición* que escribió Francisco Antonio Cabello y Mesa en 1811 con un claro propósito de alegato didáctico y propagandístico, y que exhumó hace pocos años Guillermo Carnero en la Biblioteca de Palacio⁴⁵⁵. El autor era un militar afrancesado y abogado de los Reales Consejos, y en su obra realizaba una crítica radical del Santo Oficio, las supersticiones y el fanatismo de los españoles. Carnero describe a su autor, siguiendo a Artola en sus investigaciones sobre los afrancesados, como un personaje culto e ilustrado, residente en las colonias americanas durante algún tiempo, en el cual fue autor de dos periódicos, y que después creyó que un cambio de dinastía habría de ser el mejor camino hacia la modernización progresista de España. Añade que, además de ser un probable miembro de la masonería, a la que elogia en la primera escena de su drama, llegó a denunciar a las autoridades una supuesta confabulación para liberar a Fernando VII en 1813.

Supone el investigador que el estímulo para la escritura de esta obra fueron los decretos napoleónicos de diciembre de 1808 y agosto de 1809 por los que se suprimía la Inquisición y el clero regular, se les incautaba de sus bienes y se reducía a un tercio los monasterios existentes. En el argumento que precede a la obra explicaba Cabello la necesidad de desterrar los prejuicios profundamente arraigados, de convencer a los españoles de la justicia de las reformas napoleónicas y de usar el teatro para esos fines pues “[estas obras] servirán en fin para que los que no saben leer o no tienen proporción de instruirse por medio de buenos libros vean en el teatro la acción viva...”⁴⁵⁶ En un segundo prólogo titulado *El autor a los supersticiosos y preocupados* informaba de que lo relatado en su obra eran hechos reales (un auto de fe ocurrido en Valladolid en 1730) y denunciaba los procedimientos judiciales del Tribunal, al tiempo que elogiaba a Napoleón.

En el drama, escrito en prosa, el alguacil mayor de la Inquisición, personaje bondadoso inspirado en el marqués de la Revilla, es el encargado de representar a la

⁴⁵⁵ G. Carnero, “Un ejemplo de teatro revolucionario en la España napoleónica: *La Inquisición*, de Francisco Cabello y Mesa”, *España Contemporánea*, 1 (1988), pp. 49-66 y en *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, pp. 197-214 (Cito por este último). Se conserva también un manuscrito en el Instituto de Teatro de Barcelona, Ms. 1009. Sobre las diferencias entre ambos, consúltense las pp. 201-203 de Carnero.

⁴⁵⁶ F. Cabello y Mesa, *La Inquisición*, f. 3v. (Cito por G. Carnero, “Un ejemplo de teatro revolucionario”, p. 204).

nobleza progresista como agentes del cambio político, uniéndose para ello, al partido josefino. No toda la ideología de la obra se basa en esta idea, también Josefa, la mujer que es quemada por la Inquisición a pesar de su inocencia, argumenta a favor de la educación de la mujer y de la traducción de la Biblia a las lenguas vulgares. En los personajes de esta obra, además de una clara división en buenos y malos, vemos en los primeros la presencia de la sensibilidad, rasgo psíquico que es indicio de entidad moral⁴⁵⁷. Los lamentos y las expresiones entrecortadas de la protagonista nos traen a la mente, sin duda, el recuerdo de los dramas sentimentales:

*“¡Ah! Llorad, llorad, ojos míos, a vista de esta traición..., sí..., llorad a vista de mi extremada desdicha. Corred..., corred, fuentes de lágrimas, sobre mi rostro..., bañad y regad mis mejillas. Suspirad..., suspirad, corazón mío, oprimíos de tristeza y acompañad a los amargos llantos y vivos sentimientos que produce mi dolor...”*⁴⁵⁸

Acaba su artículo Carnero con unas breves anotaciones sobre la escenografía, preparada para producir un fuerte impacto en el espectador: sala de torturas, subterráneos, cárcel, luces de velas, etc., que podría recordarnos a una de las ambientaciones típicamente románticas. Afirma que su puesta en escena habría supuesto un espectáculo totalmente gótico, concebido para convencer al pueblo de una reforma profunda en nuestro país, sustentada en una ideología que defendía la libertad religiosa, el regalismo y la modificación del sistema judicial, todo ello sin llegar al ateísmo.⁴⁵⁹

Contamos también con una obra, *Calzones en Alcolea*, escrita por el afrancesado Antero Benito Núñez, que sí se puso en escena en los teatros de provincias⁴⁶⁰, y como era de esperar, su autor sufrió la pena del exilio a la llegada de Fernando VII. Benito Núñez es poco conocido, ya que no era un profesional y sólo contamos con esta pieza suya. Era clérigo catedralicio de Granada y se convirtió en portavoz del partido afrancesado. Su pieza

⁴⁵⁷ G. Carnero, “Un ejemplo de teatro revolucionario”, p. 211.

⁴⁵⁸ F. Cabello y Mesa, *La Inquisición*, III, 2, 92r. (Cito por G. Carnero, “Un ejemplo de teatro revolucionario”, p. 212).

⁴⁵⁹ G. Carnero, “Un ejemplo de teatro revolucionario”, p. 212.

⁴⁶⁰ El mariscal Soult, que gobernó la ciudad de Sevilla desde el 1 de febrero de 1810 hasta el 27 de agosto de 1812, permitió la representación de esta pieza donde los españoles quedaban ridiculizados, así como la escrita por un francés con el mismo propósito, *El casamiento por boleta de alojamiento*, que estuvo en el escenario del 2 al 6 de agosto de 1812.

Calzones en Alcolea, “comedia nueva satírica contra las armas españolas”⁴⁶¹, es una sátira escrita en 1811 contra los guerrilleros, que aparecen descritos como meros bandoleros y salteadores de caminos. Se estrenó en Sevilla los días 15 y 16 de abril de 1811, y hacía de los frailes los principales responsables de las atrocidades de la guerra. El personaje de Calzones aparecía retratado como un insidioso cobarde que se pavoneaba y huía ante el menor contacto con el enemigo. Alverto, el oficial francés, se presenta como un humano y cultivado representante de los ideales de la Revolución Francesa, con gran respeto y conocimiento de España. El argumento es muy simple: sobre los habitantes de Alcolea pendía el peligro terrible de un Consejo de Guerra, en caso de plegarse a los rebeldes, y Laura había asumido la función de calmar a sus compatriotas, hecho nada fácil ya que la causa de los “rebeldes” era sostenida por un franciscano fanático, que prometía el paraíso a todos los guerrilleros. El cura aldeano, que representa el partido afrancesado, se oponía al colérico franciscano, pues pretendía evitar el derramamiento de sangre, y por ello declara que la calma es la primera obligación civil. A la hora del combate la humanidad de Alverto llega a tanto que exigió a sus soldados el buen trato para los sublevados. En esta comedia, como vemos, los afrancesados aparecían retratados como los verdaderos patriotas.

Alcalá Galiano, en la historia de la literatura española que escribió en el exilio, atribuye esta obra al poeta granadino, Javier de Burgos,

“que ha adquirido más fama como traductor que por sus composiciones originales. Ha traducido la Ifigenia de Racine y ha escrito un par de comedias, una de ellas, Calzones en Alcolea, de carácter político, gozó de cierta fama. Está escrita con el propósito de ridiculizar a aquellos renombrados guerrilleros que tanto hostigaron a los franceses en la Guerra de la Independencia, y burlarse al mismo tiempo de la causa popular. Burgos fue subprefecto bajo José Bonaparte y escribía para adular a su amo y recibía el aplauso de un auditorio que le era afecto por interés. En la misma proporción que se ganó la simpatía de aquellos afrancesados,

⁴⁶¹ E. Larraz la analiza y estudia pormenorizadamente en *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, pp. 198-202. Y la publica en *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre 1808-1824*, pp. 175-204. También la estudia Hans-Joachim Lope, “La imagen de los franceses en el teatro español de propaganda durante la Guerra de la Independencia (1808-1813)”, pp. 219-230.

se hizo odioso a la mayoría de la población, fiel a los hombres y principios que él denigraba".⁴⁶²

El editor de Galiano, Vicente Llorens, escribe que ni los eruditos que han estudiado la vida o la obra literaria de Burgos, han mencionado esta comedia, y que sin duda el autor tuvo medios para hacerla olvidar,

"Pero a lo que parece no fue esto lo único que Burgos escribió contra los españoles adversos al gobierno de Bonaparte. En el nº 36 de la Gaceta Oficial del Gobierno de Vizcaya periódico josefino que se publicó en San Sebastián en 1810, apareció en forma de romance "una infame y repugnante sátira contra nuestros patriotas, generales y guerrilleros, sin olvidar al propio Marqués de la Romana", según palabras del historiador Gómez Imaz en su obra Los periódicos durante la Guerra de la Independencia".⁴⁶³

Los franceses también trataron de ridiculizar a los insurgentes en obras de este tipo. No sabemos cuántas obras fueron escritas por ellos, pues sólo conocemos la mención de una de ellas, *El casamiento por boleto de alojamiento*, representada en Sevilla y Granada. De esta pieza, como vimos en el apartado de teatro patriótico, se hizo una contrarréplica con el mismo título para vengarse de las injurias con que se había insultado a los patriotas. Escribe Aguilar Piñal en su cartelera prerromántica que esta comedia la compusieron los franceses para mofarse del entusiasmo patriótico que había en Sevilla y la confianza de los sevillanos a todas las noticias favorables a su redención, por cuya credulidad le daban el renombre de papa-moscas en los papeles públicos y gacetas.⁴⁶⁴

En el Madrid ocupado, no es de extrañar, el público no tenía una actitud exaltada durante los espectáculos, como había ocurrido en las épocas de liberación o como estaba sucediendo en Cádiz, donde aplaudían, silbaban, recitaban y cantaban todos a coro⁴⁶⁵. Pero

⁴⁶² A. Alcalá Galiano, *Literatura española. Siglo XIX. De Moratín a Rivas*, pp. 108-109.

⁴⁶³ A. Alcalá Galiano, *Literatura española. Siglo XIX. De Moratín a Rivas*, p. 160.

⁴⁶⁴ F. Aguilar Piñal, *Cartelera prerromántica sevillana*, p. 15.

⁴⁶⁵ La *Gaceta de Madrid* describía las tres clases de espectadores que concurrían a las representaciones: los que miran el teatro sólo como un recreo honesto y no llevan más fin que el de entregarse sencillamente a la dulce ilusión que la escena nos ofrece; los que por razones personales con respecto al autor o por su

sí que es cierto que los espectadores madrileños aprovechaban cualquier frase que se pudiera tomar con un doble sentido para saltar de sus asientos, como nos lo demuestran varias anécdotas de la época, como la ya citada de los “descamisados españoles”, que al relacionarlos el público con los guerrilleros, se formó tal gritería que hubo que suspender la representación⁴⁶⁶. Los policías que acudían a los coliseos tomaban nota de todo lo que ocurría mientras duraba la representación. Así, el informe de la autoridad que vigiló la representación de *La Elmira* el 24 de julio de 1810 explicaba que el público aplaudía muchos trozos de la representación “*haciendo la aplicación de lo que en el día pasa*”⁴⁶⁷. También provocó gran efervescencia la representación de *El Cid Campeador*, en octubre de 1810 en dicho teatro, pues identificaban su situación con la de este héroe burgalés que rehusó someterse a los extranjeros. Isidoro Máiquez, además, debió de cumplir con su papel de patriota en la escena, pues no se dejó esperar la crítica de la *Gaceta*, cuyo redactor escribía sobre las

“hediondecas por la representación de El Cid Campeador que han infestado el primer teatro de la capital. Si la diosa de la comedia llamase a Máiquez a su tribunal no podría castigarle y decirle con justicia: “¿Así pagas, ingrato, los favores que te dispense y los triunfos que te proporciono? [...] tú, a quien un gobierno ilustrado se ha dignado confiar los intereses y la prosperidad de mi teatro nacional””⁴⁶⁸.

Pablo Arribas tenía potestad para retirar las obras y examinarlas antes de su representación e inclusión en los repertorios, sin embargo, se quejaba de que, entre tantas obras del repertorio español y extranjero, se escogieran aquellas de las que se pudiera entresacar alguna relación con las circunstancias del momento en la península. Como

inclinación natural a morder y hacer daño, van prevenidos de bilis, de veneno y de silbatas para dar con la producción en tierra sea cual sea su mérito, y una oculta y modesta, la de menos ánimo y fuerzas, que está encargada de una buena causa: proteger y defender la obra y su autor. (*Gaceta de Madrid*, 15 de enero de 1810, p. 61).

⁴⁶⁶ El festivo médico y escritor Lucas Alemán, escribía la definición de descamisados: “*dictado honorífico que los bonapartinos daban a los españoles prisioneros, quando entraban en la corte desnudos y descalzos por la rapiña de sus opresores.*” (L. Alemán, *La golondrina, que en vez de cantar rechina*, p. 12).

⁴⁶⁷ Archivo de Simancas, Gracia y Justicia. Papeles del Rey Intruso. Legajo 1145 a 1151. (Cito por E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d’Independance espagnole*, p. 91).

⁴⁶⁸ *Gaceta de Madrid*, 20 de octubre de 1810, p. 1299.

resultado de esta vigilancia de repertorios no se representó durante la invasión ninguna de las tragedias nacionalistas como *Hormesinda*, *Pelayo*, *Numancia destruida*, etc., a pesar de que respondían a la estética neoclásica que trataba de imponer Bonaparte en los teatros españoles. Del mismo modo se trató de impedir la puesta en escena de cualquier obra que relatara hechos históricos de los que se pudiera entresacar alguna alusión, aunque fuera mínima, a los hechos contemporáneos. Por otra parte, sí se representaron obras expurgadas que mostraban cómo eran los reyes antiguos, déspotas o asesinos, para contraponerlos con la figura regeneradora y constitucional de José Bonaparte. Así, hubo obras que le sirvieron de propaganda, como *La Raquel*, que se mantuvo en cartel del 11 al 17 de diciembre de 1809, aunque también se pudo hacer una mala aplicación de alguna de sus escenas, como afirmaba Pablo Arribas en una carta confidencial en la que explicaba a Montehermoso los motivos por los que había censurado ciertas piezas: *Polinice* y el *Orestes* por estar llenas de expresiones fuertes sobre tiranías, usurpaciones de tronos, y otras de que los malévolos hacen el peor uso y la más siniestra aplicación. También *Sancho Ortiz*, que sólo estuvo en cartel dos días en junio y julio de 1811, porque hace el rey el indecoroso papel de asesino para saciar sus pasiones; “*quando se detuvo esta tragedia, estaba el foco de la insurrección en Sevilla, que es precisamente el lugar de la escena.*” En la *Raquel* porque se autorizaba en cierto modo la sublevación del pueblo y se insultaba grosera e impunemente al rey y al gobierno. Y concluía diciendo:

“Yo como ministro de policía ni podía ni debía permitirlo, por que he visto por repetidas experiencias que semejantes piezas hacen el más malísimo efecto en todo el pueblo, en los malévolos por la mala aplicación que hacen de todo aquello que pueda tener alguna alusión a su modo de pensar; y en los que se dicen adictos al rey por que son los primeros a escandalizarse aun de pequeños y numerar que el Rey y el gobierno no saben dirigir la opinión pública, que prolongan la guerra, y otras cosas que V. mismo habrá oído. Vea V. aquí los únicos motivos que he tenido para detenerlas, únicamente porque lo creía de mi obligación, pero si S. M. quiere que se representen, seré el primero que vaya a verlas. ¿Y por qué entre tanta multitud de buenas tragedias del teatro francés y del español, se va a buscar precisamente aquellas que tienen o pueden tener alguna relación con las actuales

*circunstancias ? No quisiera ahondar en este punto porque me encontraría con lo que no deseo”.*⁴⁶⁹

11.4.2. Teatro antimonacal

Por otra parte, se pudo ver en escena en el repertorio dirigido por José Bonaparte obras antimonacales, estrechamente ligadas con las de carácter político, pues el clero se había convertido en uno de los principales enemigos del intruso, al que atacaban desde el púlpito, ya no sólo por patriotismo sino también para defender sus derechos puesto que Napoleón había querido abolir sus privilegios y reducirlos a una tercera parte por sus decretos del 4 de diciembre de 1808 y del 18 de agosto de 1809. Después de la desaparición del tribunal de la Inquisición por el primero de los decretos, las críticas contra la Iglesia penetraron con más facilidad en la España gobernada por los franceses y el teatro se convirtió en un instrumento más para que la detracción eclesiástica llegase de una forma clara al pueblo. Fue una práctica habitual de los franceses, a fin de salvaguardar su mito de la regeneración española, el mostrar una oscura España prenapoleónica, sometida al clero y a la Inquisición. Así, el coliseo del Príncipe también se convirtió en una tribuna desde donde los clérigos fueron atacado abiertamente, con gusto tanto de los afrancesados como de los liberales, cuya opinión también era la de que la iglesia constituía un freno para el avance del país.

La mayoría de las obras anticlericales, hoy totalmente olvidadas pero que en su día cumplieron la importantísima función de orientar la opinión del pueblo, se tomaron de traducciones del francés de la época revolucionaria. Estas piezas ya habían entrado en España cuando el plan de Santos Díez González impuso la prohibición de numerosísimas piezas del repertorio clásico español, por lo que este vacío se llenó con la traducción de estos dramas franceses de la época de la Revolución. Muchas de estas obras, representadas ahora durante la Guerra de la Independencia, no estaban vinculadas directamente con las convulsiones políticas o no se podía hacer de ellas una aplicación a los sucesos del día; sin embargo, se llevaban a las tablas en la cartelera josefina por ser indiferentes e inofensivas, por lo que su interés se reduce a ser meramente literario. Entre estas últimas obras, que fueron repetidas hasta la saciedad, podemos citar *Felipe y Juanita*, *La esclava persiana*,

⁴⁶⁹ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1. Carta del 28 de junio de 1810.

*Adolfo y Clara, El sordo en la posada, El casamentero, Los dos ayos*⁴⁷⁰, *El solterón y su criada*, etc.

En España apenas había obras de este tipo, sin embargo, sí fueron muy representadas en este sentido revolucionario y anticlerical dos de las principales obras de Moratín, *La mojigata* y *El sí de las niñas*, en las que se criticaba la educación femenina tiránica por parte de las madres y de los conventos, la falsa devoción y la hipocresía confundida con la bondad. El tema, de grandísima actualidad todavía a principios del siglo XIX era el de los votos forzados o prematuros que se obligaban a tomar sobre todo a las niñas de buenas familias. Esto lo pudieron ver los españoles criticado y reflejado en la representación de *La novicia o la víctima del claustro*, traducción de *Mélanie* de La Harpe, por José María de Carnerero en 1810⁴⁷¹. Con esta obra se comenzó la temporada teatral de 1810. En unos versos de la traducción muestra el autor las esperanzas de un gobierno mejor, humano y justo, y que arranque la venda al fanatismo. Descubre Guillermo Carnero que esta obra se repuso en el Trienio Liberal con los versos actualizados, pues las esperanzas parecían cumplidas⁴⁷². La obra, escrita en romance endecasílabo y cumplidora de las tres unidades, condena la autoridad paterna despótica y las profesiones religiosas forzadas, entrando así en el ambiente anticlerical impuesto por el gobierno napoleónico. Además, contenía pasajes en los que se podía apreciar un claro deseo de agradar al nuevo rey, dejando claro que éste respetaba la religión:

*“De Dios el brazo ya se alzó, y los hombres,
de tan ciegos errores convencidos,
bendicen ya la mano de un gobierno
humano, justo, religioso y pío,
que la sagrada religión respeta*

⁴⁷⁰ Podría tratarse de *Los dos ayos*, comedia en 5 actos traducida en 1803 por F. Enciso Castrillón de *Les Précepteurs*, de Fabre d'Eglantine (1799).

⁴⁷¹ Escribía Carnerero que podría haber traducido otras obras más meritorias pero que, debido a las circunstancias presentes, había escogido ésta para denunciar los hechos, ya que el convento es el lugar en que “*vistiendo el traje de la tumba / el despotismo te amortaja viva*”. (*Gaceta de Madrid*, 6 de junio de 1810, p. 659).

⁴⁷² G. Carnero, “Sobre *La novicia* de José María de Carnerero (una corrección fraterna a don Emilio Cotarelo y compañía”, en AA. VV., *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad, 1989, I, pp. 290-291.

y que arranca la vena al fanatismo”.⁴⁷³

A pesar de que existieron varias representaciones de traducciones del teatro de la época de la Revolución Francesa, las obras originales españolas de tema revolucionario son escasísimas; y cree Lafarga que son exagerados los apelativos de revolucionarias que Carnero concede a la obra de *La novicia* de Carnerero y a *La Inquisición*, de Cabello y Mesa, que además fue escrita cuando Napoleón ya había suprimido el Santo Oficio.

La corrupción de los religiosos es el blanco de otras piezas que se representan, como *Fray Lucas o el monjío deshecho*⁴⁷⁴ compuesta anteriormente pero impresa por primera vez en 1820, donde el anónimo autor reivindica el derecho, antes siempre negado, de tratar a los personajes religiosos con la misma libertad que se usa con los demás. El protagonista, trasunto de innumerables vicios, está inspirado en el *Tartufo* de Moliere y es todavía más indeseable y odioso que el personaje francés. Está presentado en la obra como un fraile lascivo e hipócrita, parásito peligroso para la sociedad y la tranquilidad de las familias. Además, la comedia dejaba claro que muchas veces eran los mismos clérigos los que se servían de la superstición para conseguir sus propios intereses, generalmente carnales y económicos.

No dejó de representarse una pieza famosísima del siglo XVII a lo largo de todo el XVIII y que contaba con diversas prohibiciones, *El diablo predicador, y mayor contrario amigo*⁴⁷⁵, comedia atribuida al dramaturgo barroco Luis Belmonte, que estaba a medio camino entre las comedias de magia y las de santos⁴⁷⁶. Se puso en escena repetidas veces a

⁴⁷³ J. M. de Carnerero, (trad.), *La novicia o la víctima del claustro*, Valencia, Domingo y Mompié, 1820, p. 25.

⁴⁷⁴ Traducción anónima del francés que se representó por primera vez el 24 de junio de 1812.

⁴⁷⁵ Luis de Belmonte Bermúdez, *El Diablo predicador, y Mayor contrario amigo*, comedia famosa de un Ingenio de la Corte, Cádiz, Imprenta de Marina, s.a.

⁴⁷⁶ Se conserva también un poema de época con el mismo título *El diablo predicador*, por el licenciado Alberto los Ríos, Palma, Imprenta de Brusi, 1813. Los serviles, por su parte, también hicieron uso del título de la comedia para burlarse de sus adversarios políticos:

*“Ilusoria libertad
predican los Franc-masones,
con las demás condiciones
de reforma e igualdad.
Cubierta ya la impiedad
bajo este plan seductor,
católicos, con valor
resistid tan fiero mal?”*

lo largo de 1812 y 1813, “con dos magníficas decoraciones nuevas, pintadas por el célebre profesor don Josef Ribelles, pintor del mismo teatro y vestuario nuevo”, indicando además, en una nota de la prensa, que esperaban que el público lograra la satisfacción de ver esta función sin semejarse en nada a la anteriormente ejecutada. No obstante, esta comedia se siguió representando a finales de 1813 y principios de 1814, y es que también se sirvieron de ella, con los mismos fines que José I, los liberales, masones en su mayor parte que consideraban al clero reaccionario y fautor del absolutismo.

En la obra se leían las lamentaciones del diablo que, subido sobre un dragón alado confiesa a Asmodeo, su segundo, que se desesperaba al ver la piedad de los franciscanos, cuyos esfuerzos les conducían al cielo más almas que todos los hereges reunidos que jamás se precipitaron en los infiernos. Decidido a poner fin a esta situación intolerable, encarga a Asmodeo sembrar los gérmenes de la impiedad entre los hombres, para que ellos rechacen a los religiosos, a los que él pensaba matar de hambre. Por suerte, San Miguel vino y descendió de los cielos para obligar a Lucifer a deshacer su maligna obra, y a combatirla, él mismo, revestido con el hábito de la orden. Este diablo predicador, que contagió el ascetismo a todos los demás monjes, fue llevado a censurar al hermano Antolín, que caía frecuentemente en el pecado de la gula. Decía incluso que no tenía otro gozo que el de comer y que su estómago era como un pozo sin fondo. Se presentaba en escena a dos frailes franciscanos que iban pidiendo limosna por las casas de Luca y de todas eran expulsados, ante lo cual afirmaba uno de ellos que iba a poner una querrela contra Dios “*que es mucho atrevimiento / el hacer que nos quiten el sustento*” [...] “*mas no es para sufrida tentación / que nos quite la comida / que el natural derecho es lo primero.*” (p. 8) A lo largo de toda la obra muestra a los frailes que no piensan sino en llenar el estómago y buscar medios para ello, sin pensar siquiera en la oración.

Esta representación causó muchos comentarios ya que puesto en escena de esta forma perdía todo su valor de edificación y servía para desacreditar a los religiosos ridículos. Arellano se sintió ofendido por el triunfo que los liberales consiguieron con esta obra de teatro, y escribió un panfleto con el mismo título dedicado a los redactores de la

*Porque es cada Liberal
El Diablo predicador*”.

(*Décimas por un ingenio granadino a los señores Liberales, rematando en títulos de Comedia*, Sevilla, Imprenta de la calle de la Mar, 1814, p.1).

Aurora Patriótica Mallorquina. El libelo, en el que no faltaba la invención, estaba desgraciadamente lleno de ataques personales y de injurias mezcladas con obscenidades, que le valieron su prohibición.⁴⁷⁷

El Príncipe consiguió su mayor número de audiencia con esta función que llevo a cabo el 1 de enero de 1812, *El diablo predicador y mayor contrario amigo*, con decoraciones nuevas pintadas por Ribelles, pintor del Príncipe, y vestuario nuevo. Estuvo nueve días en cartel y más tarde se repuso con cierta frecuencia, y esto a pesar de las continuas prohibiciones que se habían hecho en torno a las comedias de santos y de magia; la última en 1798, una Real Orden que había prohibido expresamente la representación de esta obra bajo la pena de 50 ducados.

Se representó también con miras anticlericales por su sátira a frailes y religiosos la traducción francesa de la tragedia llamada *Fenelón o las religiosas de Cambrai*, que ya en su país de origen había sido puesta en escena dentro del teatro de la República, en el momento en que se decretó la Constitución Civil. La había traducido Vicente Rodríguez de Arellano en 1803 con el título de *El duque de Pentiebre* y la denominación de comedia, pero Máiquez la representó en enero de 1811 con su título original de *Fenelón* y con su personaje central. Otra composición que contó con una primera versión edulcorada al español fue *La quinta de Escorodón*. Explica Francisco Lafarga que la primera adaptación que se hizo de *Les Visitandines* de Picard fue anónima y se representó en 1803 suprimiendo el carácter sagrado de la obra: el convento se convirtió en un colegio de señoritas de la nobleza, por lo que cambió el traductor el título por el de *La quinta de Escorondón*, con lo que la historia de amor, a pesar de no ser muy edificante, por lo menos no ocurría en un convento. Pero muy pronto se le devolvió el decorado y los personajes del original, y con el título de *Las monjas visitandinas* fue representado durante la Guerra de la Independencia y prohibida por la Inquisición en 1817.⁴⁷⁸

Otro éxito de la tragedia napoleónica había sido la tragedia *Los Templarios*⁴⁷⁹, la cual situaba la acción en el reinado de Felipe el Hermoso que había suprimido dicha orden, siendo así un precursor de la política de los Bonaparte, ya que trató siempre de poner

⁴⁷⁷ E. Larraz, “Le théâtre à Palma de Majorque pendant la Guerre de l’Indépendance : 1811-1814”, p. 342.

⁴⁷⁸ F. Lafarga, “El teatro de la revolución y la revolución en el teatro: el caso de España hasta 1835”, en AA. VV., *Cultura hispánica y Revolución francesa*, Roma, Bulzone Editore, 1990, p. 133.

⁴⁷⁹ Santiago López, *Historia y Tragedia de los Templarios*, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijo de Aznar, 1813, s.p.

límites a la Iglesia y al Papa⁴⁸⁰. La versión española también se suavizó y, según escribe Larraz, pudo evocar a los españoles la lucha del poder real contra los abusos de la pujante Compañía de Jesús, y recordar también el no tan lejano Motín de Esquilache, urdido, según se pensaba, por los jesuitas⁴⁸¹. Sin embargo, en 1813 fue representada con otros designios diferentes a los intereses de los franceses, pues su publicación en 1813 venía precedida de una dedicatoria al Señor Don Juan Martín el Empeinado, en la que se decía lo siguiente:

“La Historia de la Orden Militar de los Caballeros Templarios, que tengo el honor de presentar a V. S. me parece es suficiente para penetrar los designios de los franceses en todos los tiempos. El objeto de su fundación era destruir los enemigos de la Religión y Templo de Jerusalén, defendiéndole con el mayor tesón; sus victorias fuerion tan rápidas en los Reynos de la cristiandad que a porfía los llenaron de riquezas los Príncipes Católicos; y envidiosos los Franceses de sus tesoros, formaron el designio de extinguir injustamente a estos Caballeros del modo más iniquo que jamás vieron los hombres.

Esto mismo, Señor, intentaron hacer con nosotros, nuestra religión, Rey y Patria, envidiosos de nuestro precioso suelo; ergo llega el día que el poder de nuestros soldados y caudillos, lanza de nuestra España a nuestros soldados y caudillos, lanza de nuestra España a los crueles enemigos que injustamente la oprimían. Por esta causa formé la idea de buscar un Mecenas que, a imitación de los Caballeros Templarios, sacrificase con el mayor tesón su reposo, y aun su propia vida si fuese necesario por nuestra justa causa”. (s.p.)

A la comedia le precedía unos discursos en los que se narraba la historia de los Templarios, y el autor de los mismos hacía hincapié en los buenos servicios que esta orden había realizado en todos los reinos de España en defensa de la religión católica, y en los

⁴⁸⁰ Reseña en la *Gaceta de Madrid* el 9 de julio de 1811, pp. 775-776. Comienza el periodista diciendo que sólo en tiempos paradójicos como los nuestros podía semejante composición haber tenido buena suerte, y lamenta que esta mala tragedia se haya visto con más aplausos que Corneille, Racine y Voltaire juntos han tenido en toda su vida. A lo largo de toda la reseña intenta demostrar lo vicioso de la composición y explicar que el éxito que ha tenido en Francia no prueba nada a su favor, al igual que no probó nada contra la *Atalía* el que la silbasen.

⁴⁸¹ La obra fue prohibida por Real Orden del 30 de junio de 1814 junto a *Sancho Ortiz*, *Roma Libre* y *La viuda de Padilla*, por las ideas subversivas del orden e indecorosas a la Majestad.

medios de que se valió “*el rey de Francia Felipe IV, llamado el Hermoso, para la extinción de los Templarios.*” En la advertencia que precede a la traducción no literal y anónima de la tragedia, escribe Santiago López que parecía regular que los dramaturgos franceses no hubiesen presentado a la faz del mundo unos hechos que ellos mismos “*debían sepultar en las tinieblas*”, ya que no pueden negar que ellos fueron los primeros acusadores contra los Templarios, pero que si ellos no tuvieron ese inconveniente menos lo tendría cualquier otro autor fuese de la nación que fuese.

Esta obra, como la del *Diablo predicador*, fue prohibida por Fernando VII a su regreso a España, y se volvieron a representar ambas con muchísimo éxito durante el Trienio Liberal. El mismo proceso siguió *El ermitaño fingido*, obra que criticaba la falsa devoción y que se imprimió y representó como *El donado fingido*; o la famosa traducción de Marchena, *El Tartufo*, editada por una imprenta francesa en España y llevada a las tablas el 14 de noviembre de 1810. Ambas fueron denunciadas a la Inquisición, prohibidas en 1814, y repuestas de nuevo durante el Trienio Constitucional.

11.4.3. Teatro espectacular

Luciano Francisco Comella y Gaspar de Zavala y Zamora fueron los dos dramaturgos más frecuentemente representados durante la ocupación por su recurso a la gloriosa historia de España. Comella tuvo el privilegio de ser el autor más veces llevado a escena tanto en un teatro como en otro. Fue el dramaturgo más popular de todo este período, a pesar de no estar comprometido en la campaña propagandística antifrancesa. Luciano alcanzó máximos honores como autor teatral y fue el autor español con más obras representadas. En 1808, por ejemplo, se pusieron cuatro obras suyas en el coliseo del Príncipe, *La dama sutil*, *Natalia y Carolina*, *El ayo de su hijo* y *El hijo reconocido*. Tampoco se quedaron atrás sus comedias heroicas representadas en la Cruz, entre ellas, *Federico II*, que estuvo nueve días en cartel a finales de 1809, *Isabel I de Rusia*, con la que se festejaron los días de la reina ausente, o *La esclava del Negro Ponto*⁴⁸², en la que se presentaba un espectáculo de escenas de guerra, batallas, peleas, con la entrada de los turcos en lucha con los cristianos a punto de rendirse tras un largo sitio en el que no faltaron las exclamaciones de “vencer o morir”. Con esta pieza clausuraron la temporada, y de ella

⁴⁸² Atribuida también a Bruno Solo de Zaldívar. (J. Herrera, *Catálogo*, p. 428).

escribió el periodista de la *Gaceta* que las musas no se habían subido al escenario. No obstante, las autoridades francesas vieron en sus obras una buena propaganda para José I debido a que en muchas de ellas salían a escena reyes extranjeros bondadosos y humanitarios que se podían identificar con el intruso. Dejando a un lado los soberanos que son exaltados en las comedias por sus campañas militares, promocionaba ahora a los reyes que en lugar de estar preocupados por el prestigio exterior de las victorias, centraban su actuación en el bienestar de sus súbditos.⁴⁸³

Estuvo nueve días consecutivos en cartel, desde el 25 de diciembre de 1809 hasta el 2 de enero de 1810 en el Príncipe, *Federico II, rey de Prusia*⁴⁸⁴, adornada con todo su teatro. Fue primorosamente decorada por Ribelles, y que contó con un aditamento más, el hecho de que el protagonista fuese un actor ya jubilado, Antonio Robles, que había sido el primer galán de la compañía⁴⁸⁵. Era una obra que sacaba a escena uno de los personajes más extraordinarios del siglo XVIII, un monarca ejemplar, humano y justo, y sus buenas cualidades sobresalían en esta obra, que tenía un menor énfasis puesto en el espectáculo. Comella ponía a la vista de los espectadores la pintura de un rey ideal con el que sugerían la comparación con el monarca francés.

*“No quiero que se prefiera
el rico al pobre, ni el pobre
al rico, sino que sean
todos iguales en puntos
de justicia: al Rey que observa*

⁴⁸³ Véanse los artículos de Rosalía Fernández Cabezon, “La comedia heroica de Luciano Comella ¿Trasmisora de la ideología ilustrada?”, en J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman ilustrado*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 327-333, y E. Caldera, “La figura del déspota ilustrado en el teatro sentimental dieciochesco”, *Dieciocho*, 25.2 (2002), pp. 219-228. Este último analiza a cinco personajes de las comedias de Comella y Valladares en los que se delinea muy bien la figura del déspota ilustrado. Son seres inventados con nombres pegadizos que persiguen el mismo fin de encarnar un único tipo ideal. A pesar de su aspecto de semidioses, el autor siempre deja bien claro que estos reyes manifiestan una humanidad profunda, patética y sensible conforme a la ideología del momento. Todos se muestran enternecidos frente a las desgracias de sus vasallos, así éstos sienten la cercanía de su rey y lo consideran accesible. Dice Caldera que los reyes y las reinas de estas comedias aspiran a ser los padres y las madres de su pueblo, y que al lado de su justicia, llamaba la atención, sobre todo, su clemencia, que era el atributo más propio para quien quisiera considerarse padre del pueblo.

⁴⁸⁴ L. F. Comella, *Federico II rey de Prusia*, Valencia, Imprenta de los Hermanos de Orga, 1795.

⁴⁸⁵ Antonio Robles vino de Valencia a Madrid en 1777 como galán duodécimo en la compañía de Ribera y en 1782 ascendió a primer galán en la compañía de Martínez. En 1808 fue nombrado autor de una de las compañías por voto de los cómicos.

*esta integridad debida
todo el orbe le venera*". (p. 5)

Se le presentaba como a un rey bueno, justo, filósofo y modesto, en todas sus acciones y conversaciones. En las audiencias se mostraba con generosidad y justicia ante todos los que venían a pedirle favor, y él mismo se calificaba de padre tierno con sus vasallos, de protector y padrino de la humanidad, de haber hecho florecer las artes en su reinado y de su conducta austera. Se volvió a representar del 3 al 11 de febrero de 1812, con el aumento de una primorosa decoración realizada por Ribelles. En este momento cumplía con el propósito claro de comparar la bondad del rey de Prusia con la humanidad de su homólogo francés que, en estos momentos en que el hambre asolaba la capital de España, visitó personalmente los hospitales y repartió el pan entre los pobres. Por último, se puso en escena del 28 al 30 de agosto del mismo año, con el incentivo, además, de que el papel principal lo desempeñó el actor ya jubilado Antonio Robles. La comedia *El carpintero de Livonia* fue representada en agosto y septiembre de 1811 en el Príncipe, y en esta obra se retrataba a Pedro el Grande, zar de las Rusias, que mostraba un carácter noble y elevado, de muy buena moral.

*Luis XIV el Grande*⁴⁸⁶ fue representada por primera vez en celebridad de los días del monarca Carlos IV en 1789 por la compañía de Manuel Martínez. A este rey seguramente le interesó repasar algo de la historia de sus antepasados borbónicos en un momento de crisis en Francia. Lo que vemos en esta comedia heroica es, más que todo, el papel del ministro Colbert en la brillante corte de Luis XIV y las intrigas capaces de producir su dimisión, rechazada por el rey. Luis XIV es ejemplo del buen déspota que se preocupaba de todos los detalles de su gobierno. Recién muerto Carlos III, que había sido un buen gobernante, la obra sirvió en su primera representación para demostrar a Carlos IV lo que debiera ser su propio gobierno⁴⁸⁷. Algunos monarcas abogaban por la paz como única forma de felicidad de los pueblos, la reina María Teresa de Austria, en esta obra comellana detesta la guerra porque sólo produce mortandad y devastación. El rey francés perdona las

⁴⁸⁶ L. F. Comella, comedia heroica nueva en tres actos: *Luis XIV el Grande*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, impresor de S. M., s.a.

⁴⁸⁷ Alva V. Ebersole, *La obra teatral de Francisco Luciano Comella (1789-1806)*, p. 33.

deudas en el día de su cumpleaños y se manifiestan en contra de malgastar el erario público. Por eso hace uso de él para buenas causas, y le dice a su buen ministro:

*“Vamos a tratar, Colbert,
si a costa del Real erario
se puede aliviar al pobre
en los años que hay escasos”*. (p. 31)

Luis XIV se muestra pródigo en beneficiar las ciencias y las artes, así vemos cómo premia a un arquitecto y a una literata. Es en extremo generoso en la magnífica pieza del cuartel de Marte que ha destinado para que coman los inválidos. El comandante dice en alabanza de la generosidad del rey:

*“Aunque el renombre de Grande
le han merecido sus hechos,
debía dársele solo
por este gran monumento
de su piedad. [...]”*. (p. 3)

El conde de Monterrey, embajador de España, viene a parlamentar con los reyes en nombre de Carlos II, para tratar de la paz entre los dos reinos:

*“y conozca que entre deudos
tan cercanos no es bien visto
que las armas satisfagan
resentimientos antiguos,
ni vivan enemistados
eternamente dos primos,
por cuya mano se rigen
dos Reynos esclarecidos”*. (p. 7)

A los espectadores del momento les recordaría, sin duda, la paz deseada con su enemigo galo de entonces. Y más, con las palabras dichas a continuación por el embajador debidas al hecho de que los franceses habían sitiado Luxemburgo:

*“En plena paz asediar
una plaza, es un indicio
de que abusáis del poder
que el Cielo os ha concedido”.*

y además le recordaba a Luis XIV que no era invencible en las batallas:

*“Si pensáis que habéis de ser
siempre árbitro del destino
de la guerra, la batalla
de Consarbrik ver os hizo
de que en él ya no tendréis
el absoluto dominio”.* (p. 8)

María Teresa de Austria, esposa de Luis y hermana de Carlos II, dice al fin de un monólogo:

*“En inútiles discursos
me paro, quando es preciso
ir a ver que debo hacer
para precaver los ruidos
de una guerra, libertar
a Francia de un mal ministro
y establecer con España
la paz [...]”.* (p. 12)

A pesar de los pensamientos de su mujer, todavía no se decidía a firmar la paz, por lo que Monterrey augura:

*“A verse va propagado
el horror de Marte; pero
no debe temerlo Carlos,
pues sabe que en su defensa
el Español alentado,
en vez de temer sus iras
va a provocar sus estragos,
dexando con su valor
al francés escarmentado”.* (p. 28)

Aunque no hemos encontrado testimonio alguno, es seguro que los patriotas se enaltecieron en el coliseo al escuchar estos versos que alentaban el valor español y, a pesar de que poco después, en la obra de Comella, Luis XIV firmaba la paz con España, el resultado general de la función no debió convencer al gobierno josefino, ya que no se repuso nunca más durante los años de la Guerra de la Independencia.

Pedro el Grande, Czar de Moscovia, se representó durante los meses de mayo y junio de 1812. En esta obra, el zar daba un discurso a los ciudadanos donde propagaba ideas de reforma social y económica. Sueña con hacer de Rusia un poder grande en el mundo. Gracias a su intervención se evita una injusticia y se salva el protagonista de la obra de una condena a muerte, como había ocurrido en otras obras de este tipo.

María Teresa de Austria, pródigamente retratada en varios dramas de Comella, reconocía en la titulada *El buen hijo o María Teresa de Austria*⁴⁸⁸ que las familias se veían abocadas a la miseria porque no tenían hijos con que labrar las tierras, ya que éstos luchaban en las guerras. Ella misma perdona a sus vasallos el impuesto de gabelas para remediar en parte las devastaciones que han sufrido los agricultores en la contienda. La escena comienza con la presentación de la gente aldeana y sus problemas, que la reina tratará de resolver administrando justicia con tan buen juicio como hizo Sancho Panza en el

⁴⁸⁸ L. F. Comella, *El buen hijo o María Teresa de Austria*, Madrid, Blas Román, 1790.

breve gobierno de su ínsula. Aparece revestida de un ideario ilustrado, animando a todos a que practiquen la virtud y aborrezcan el vicio para así mudar las costumbres y que la humanidad tenga asilo entre los hombres. La reina va a la misma plaza de la lucha para interesarse por sus soldados, se muestra indulgente y benévola, los recompensa por su fino rendimiento, y demuestra justicia y solidaridad entre los aldeanos del pueblo y entre los militares haciendo muchos beneficios, lo que significaba para ella una gran satisfacción.

*“En caso que yo me vea
privada de este consuelo,
os aseguro que luego
haré renuncia del Reyno”.* (p. 12)

Tampoco esta obra está exenta de que los patriotas pudieran hacer una aplicación a las cosas que sucedía en el días, pues en una de las arengas de la reina a los soldados alemanes, les dice:

*“que la ambición, como insaciable monstruo
de la sangre despreja los respetos:
no permitáis que triunfen los tiranos,
profanando los sacros privilegios,
que en fuerza de los derechos naturales
quiso Dios soberanos concedernos”.* (p. 32)

Y la obra acababa pidiendo ayuda al Hacedor con estas palabras que tanto resonaban en la prensa, los folletos, los sermones y las comedias del día:

*“Sí hará, que las justas causas
siempre protegió benigno”.* (p. 38)

Se hacía referencia a su representación en la *Gaceta de Madrid*:

“La estación calurosa y la disminución de entradas obligó a los comediantes días pasados a echar mano nada menos que de María Teresa de Austria para atraer gente. No fue mal pensamiento, sin duda, el de acogerse a la sombra de tan ilustres heroína con el fin de prosperar; sin embargo, ni la tal señora, ni su hijo pasando revista en brazos de su aya, ni un puente que atravesaba diagonalmente todo el teatro, ni el tambor mayor cubierto de oro y de plumas, ni todo un ejército entero de alemanes con apellidos españoles [...] ni un cabo de esquadra hecho de repente capitán [...] han podido atraer la concurrencia. María Teresa de Austria se ha retirado desairada del público e inhumanamente maltratada de su autor, que se ha atrevido a presentarla al teatro con tan poco decoro, sobrada grosería y ninguna verosimilitud”.⁴⁸⁹

Una de las comedias más representadas durante la dominación francesa fue la titulada *María Teresa de Austria o Fénix de los criados*, en la que se veía en una de las escenas que María Teresa había mandado inocular a sus dos hijos como ejemplo a los demás, y luego daba dos millones de reales para vacunar a los niños del país. En ella quedaba demostrado que los reyes extranjeros como José I eran buenos y preocupados para con su pueblo.

En otra obra de Comella, *Catalina II Emperatriz de Rusia*⁴⁹⁰, los protagonistas son los militares. Este drama se había representado por primera vez en el cumpleaños o santo de Carlos IV en 1797. Conjetura Ebersole sobre la representación de esta clase de dramas en honor al rey, y se pregunta “¿sería que él quería demostrar a los demás que era un rey déspota benévolo, cómo él se consideraba dentro de la tradición borbónica, o sería un deseo de sus consejeros que escogieron la obra para darle una lección al rey mismo?”⁴⁹¹ Comenta, además, que en 1797 ya se había ejecutado a todos los parientes de Carlos en Francia y él estaba buscando un entendimiento para que no les sucediera lo mismo.

Los militares dicen de la reina que ama mucho a sus soldados, que a todos les llama hijos y les premia de su mano. Se muestra benévola Catalina diciendo que cuando tienen

⁴⁸⁹ *Gaceta de Madrid*, 30 de mayo de 1811, p. 599.

⁴⁹⁰ L. F. Comella, *Catalina Segunda, Emperatriz de Rusia*, drama heroyco en tres actos, Madrid, Antonio Cruzado, s.a.

⁴⁹¹ Alva V. Ebersole, *La obra teatral de Francisco Luciano Comella (1789-1806)*, p. 39.

que castigar a los culpados siempre busca motivos para poder perdonarlos, pues su corazón se llena de un amargo conflicto,

“quisiera ser como el alba,
que jamás ha amanecido
sin propagar con sus luces
en el mundo el regocijo”. (p. 33)

La misma bondadosa reina aparecía en el drama heroico titulado *Catalina II en Cronstadt*⁴⁹², que también se representó con éxito en el repertorio de Bonaparte. Al poco de comenzar el drama expresaba que con su vista quería consolar a sus vasallos, y que no reinaría si un día no escuchara los vivas del pueblo que la adora. Se sigue mostrando bondadosa y pródiga con sus soldados, a los que alienta y llena de bienes escuchando las quejas y súplicas que ellos le hacen.

En *Cristina de Suecia* se nos presenta otra déspota benévola pero colocada en un ambiente campesino, no militar. Endereza entuertos y se informa de las condiciones del país. Por último, en la obra de Comella llamada *El hombre singular o Isabel I de Rusia*, representada también en el cumpleaños de Carlos IV en noviembre de 1795, se nos muestra una obra-espectáculo que lleva nombre de un buen monarca conocido y que cumple el mismo propósito: demostrar sus loables cualidades. El hombre singular hizo construir una casa de socorro cuyo lema es “*Casa de la beneficencia en obsequio de la humanidad.*” Isabel I la visita y observa cómo debe ser esa clase de residencia-asilo según los preceptos de la época. Además, esta reina modelo premia a sus vasallos distinguiéndolos por su piedad.

El mismo objeto tuvo la comedia heroica de Zavala y Zamora titulada *La mayor piedad de Leopoldo el Grande*⁴⁹³, representada en la Cruz en julio de 1812, siempre acompañada de vistosas y nuevas decoraciones y transformaciones, y presentada en la prensa como acreditada comedia. También fue llevada a los escenario en mayo de 1813 y febrero de 1814, esta vez en honor de Fernando VII. En la obra, la mujer de Leopoldo,

⁴⁹² L. F. Comell, *Catalina Segunda en Cronstadt*, Madrid, Imprenta de Don Fermín Tadeo Villalpando, 1799.

⁴⁹³ G. de Zavala y Zamora, *La mayor piedad de Leopoldo el Grande*, comedia heroica en tres actos, Barcelona, por Juan Francisco Piferrer, impresor de S. M., s.a.

Margarita de Austria, le califica de “*el Justo, el Sabio, el Perfecto*”, y pide a sus vasallos que lo aclamen “*Viva, reyne, triunfe y mande / felices siglos eternos.*” (p. 13) Leopoldo se muestra siempre generoso, virtuoso, discreto y volcado en el bien de su pueblo, por eso se ha mandado hacer una diadema real con espinas con el fin de que

*“si torpemente me duermo
en las delicias del trono
me despertarán haciendo
que me acuerde de que un Rey
mas está en el trono excelso
a velar sobre sus hijos
que a dormir sobre sus yerros”.* (p. 16)

Ademas Leopoldo, como había pretendido José Bonaparte en España, es un monarca que premia el ingenio y la aplicación en las artes con generosos regalos potenciando así que florezcan. Expresa el Emperador que no quiere ser temido de su pueblo, sino amado de todos sus vasallos.

También quiso José I verse reflejado en el halagüeño retrato que se hacía del virrey de Nápoles en la comedia del mismo título de Sebastián Velas de Gasca, *El gran virrey de Nápoles o duque de Osuna*⁴⁹⁴, donde se le presentaba como un hombre de naturalidad y franqueza, un genio singular con espíritu grande y emprendedor, generoso y clemente, al que el vulgo definía como “*padre del Pueblo y azote de los malvados.*” (p. 2) La comedia estuvo siete días seguidos en cartel la primera vez que se representó durante su reinado, del 12 al 18 de febrero de 1810 en el coliseo del Príncipe, y se repuso en ocho ocasiones más a lo largo de las dos temporadas siguientes.

La pieza despedía ideas conservadoras. La amante del príncipe Carlos había ordenado a éste que matase a Leopoldo, pero él respondió, negándose a ello:

“No, que mi Rey es primero

⁴⁹⁴ Sebastián Velas de Gasca, comedia original en prosa, *El gran virrey de Nápoles o duque de Osuna*, en cinco actos, Barcelona, en la Oficina de Juan Francisco Piferrer, impresor de S. M., s.a.

*que mi amor, y nací antes
vasallo que amante*". (p. 20)

En cuanto a las comedias de magia podemos observar la gran pasión que el público sentía por ellas, ya que son las únicas que se mantienen más de dos o tres días en cartel en la cartelera josefina. Casi exclusivamente era el coliseo de la Cruz quien las ejecutaba, ya que, al no tener subvención alguna, debía acaparar la atención del público madrileño de la única manera posible, reponiendo géneros muy populares; y las de magia era con las que los espectadores más disfrutaban, por lo que se llevaron a escena haciendo caso omiso de las diferentes órdenes por las que habían sido prohibidas. Este mismo hecho, sin embargo, era parte de la acción política de José I con el fin de atraerse al pueblo. Así, el intruso permitió sin limitación alguna que se representaran obras que habían estado derogadas pero que hacían tener la mente del pueblo ocupada en estas diversiones que no causaban ningún daño a su gobierno. La misma misión, dicho sea de paso, tuvieron las corridas de toros, los fuegos de artificio y las fiestas de carnaval que hasta entonces habían estado suprimidas por los Borbones.

En 1808 representaron *El anillo de Giges*, que estuvo en cartel trece días seguidos la primera parte, y dieciséis la segunda. En el Príncipe se puso *Marta la Romarantina* en las mismas fechas que la segunda parte de la anterior y también duró un par de semanas. Con estas representaciones, la Cruz comienza a cobrar “*de subida*” gran parte de sus funciones espectaculares, siempre anunciándolo con antelación en la prensa y con la siguiente coletilla “*con todas sus correspondientes decoraciones y transformaciones nuevas*” o “*con todo su aparato teatral sin haber omitido detalle alguno para dar satisfacción al público*”.

La comedia de magia que mayor éxito cosechó fue la de *Ser rey y pastor a un tiempo*, y *Mágico rey de lidia o el anillo de Giges*, adornado de un gran aparato teatral, con sus transformaciones y decoraciones, todas nuevas, seguida de *La amistad más verdadera, aun en religión opuesta*, y *mágico catalán*, adornada con decoraciones y transformaciones nuevas, pintadas por Tadei y dirigidas por el maquinista del teatro Manuel López; *El diluvio universal o el arca de Noé*, *El herrero más feliz*, o *nadie más grande hechicero que Brancanelo el herrero*, con todo su teatro, transformaciones, vuelos, y seis decoraciones nuevas pintadas con todo esmero por el célebre profesor, *El asombro de Jerez*, *Juana la*

Rabicortona, con todas sus decoraciones y transformaciones de la mejor visualidad y *El mágico de Salerno*, *Pedro Bayalarde*, con todas sus decoraciones, baile y música correspondiente. Todas ellas fueron representadas en el coliseo de la Cruz. Esta última era anunciada con el reclamo de “*que hace más de veinte años que no se representa en estos teatros*”, sin embargo, sabemos que fue una de las comedias de magia más representadas en febrero de 1808. En el teatro del Príncipe sólo tuvo cabida la representación de una función de magia, *Marta la Romarantina*, que estuvo en cartel desde el 22 de febrero hasta el 6 de marzo de 1809. Recordamos, por último, que la Cruz rebajó los precios a partir de octubre de 1811 y comenzó la temporada de invierno con una comedia de magia, nueva en el teatro, y que llegó a los nueve días: *La amistad más verdadera aún en religión opuesta, y mágico catalán*. Otra comedia de este tipo pusieron, como era típico, el día de Navidad, y con ella llegaron hasta el día de año nuevo, *La crueldad y sin razón la vence auxilio*, *Magencio y Constantino*; no obstante, con las que más dinero recaudaron fueron *El herrero más feliz, o nadie más grande que Brancanelo el herrero* “*con todo su teatro, transformaciones, vuelos y seis decoraciones nuevas pintadas con todo esmero por don Antonio María Tadei*”⁴⁹⁵ y *El asombro de Xerez*, *Juana la Rabicortona*. Entre las dos, que se representaron una a continuación de otra, estuvieron veinticinco días, prácticamente todo el mes de febrero. Llama la atención su larga duración en las tablas teniendo en cuenta que la mayoría de las representaciones eran cambiadas casi a diario.

Dentro del teatro espectacular, las obras más representadas, a excepción de las de magia, fueron *El mayor valor del mundo por una mujer vencido*, *Sansón*, comedia de Montalbán, “compuesta” por Vázquez en 1781⁴⁹⁶, y *Carlos V sobre Túnez*, ambas con ocho representaciones seguidas⁴⁹⁷, *El traidor contra su sangre y siete infantes de Lara*, que atraía mucho público siempre que se llevaba a escena, *El lucero de Madrid*, *San Isidro labrador*, y dos funciones especiales que tuvieron muchísimo éxito: la realizada el día de Navidad de 1810, *El católico Recaredo*, que estuvo representada por figurines en movimiento, títeres,

⁴⁹⁵ *Diario de Madrid*, 3 de febrero de 1811, p. 140.

⁴⁹⁶ “*De la cantidad de 800 reales que cobró por la “compostura” se puede inferir que hizo una comedia casi nueva.*” (R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, p. 911).

⁴⁹⁷ Del 4 al 11 de noviembre de 1811 en la Cruz. La comedia de Cañizares, además, se representó el día 2 con dos decoraciones nuevas y el asalto a la goleta, y acompañada por la interpretación de María López, figurando la Fama, que cantó en un aria nueva las victorias del Emperador.

bailes de máscaras y decoraciones nuevas; y el oratorio sacro de versos y música *El Saúl*⁴⁹⁸, que se adornó con gran magnificencia y que permaneció nueve días en cartelera. La Cruz despidió el año de 1811 con una gran función en que la obra central era una antigua, de Cañizares, *El trifaldino español*, con bailes, máscaras, magia, arias y minué escocés bailado por niños, y todo ello interpretado en las lenguas de las provincias de España. Sobre esta *Comedia Trifaldina*, que se representó seis días seguidos, del 24 al 30 de mayo de 1811, encontramos una satírica reseña:

*“La comedia trifaldina que se acaba de representar manifiesta al fin que su director piensa también ocuparse de la diversión del público. Ello es verdad que los medios no han correspondido a las buenas intenciones de los comediantes; pero ¿quién había de pensar que un drama trifaldino, esto es, de un nuevo género, que Aristóteles si pudiera resucitar se pelaría las barbas de no haber conocido; quien había de pensar, digo, que una cosa tan graciosa y en que, para mayor deleite y claridad cada actor habla un idioma diverso, y en que hai un poco de magia, un par de cohetes, su pistoletazo corriente y su vuelo hecho con tan artificio que lo único que se ve son las maromas que levantan al actor, quien había de pensar, repito, que todas estas cosas no habían de hacer salir de sus casillas al vecindario de Madrid? Además de lo dicho hai también en la nunca bien ponderada comedia trifaldina, un infierno, un aria coreada, un baile de máscaras y un minué escocés, todo traído con singular oportunidad y gracia. La moral de las comedias trifaldinas es también de nueva especie, porque allí se ve a una hija muy sumisa y mui obediente a su padre que le llama viejo, chocho, ignorante, tirano, terco, cicatero y otras niñerías del mismo jaez. Es fin, este nuevo ensanche que se quiere dar al arte dramático podrá ser excelente, pero es muy prematuro para nuestro siglo”.*⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Juicio de Tomás García Suelto del melodrama sacro *Saúl*, que se representó en la Cuaresma de la Guerra de la Independencia y ya antes en 1805, el 6 de marzo en los Caños: fue compuesto por Francisco Sánchez, entre los Arcades Floralbo Corintio, de sobresaliente mérito y modelo a quantos se dediquen a este género apreciable y difícil. Habiendo pensado traducir la de Alfieri, abandonó este proyecto y escribió originalmente aunque conservando algunos pasajes de aquella en las primeras escenas del melodrama. Destaca su simplicidad felizmente observada y los caracteres bien expresados. (*Variedades de Ciencias, Literaturas y Artes*, pp. 177-184).

⁴⁹⁹ *Gaceta de Madrid*, 30 de mayo de 1811, p. 600.

Tuvo también mucho éxito el drama bíblico *El más feliz cautiverio, y los sueños de Josef*⁵⁰⁰, representado en mayo de 1811. Comienza la obra en el momento en que los hermanos de José, por envidia, deciden matarlo. Años más tarde, cuando van a pedirle trigo desde Canaan hasta Egipto, así le dicen:

*“Estériles ya los campos
por negar el agua el cielo,
los ganados fenecidos,
consumidos los graneros,
son los valles de Canaam
un continuado lamento
de los míseros vivientes
que, pan faltando, los vemos
salir a morirse de hambre
a los páramos desiertos”.* (p. 8)

José I quiere que los madrileños lo vean a él como a Josef, convertido en Faraón de Egipto por su bondad. También porque con él se promete no pasar hambre por su juicio y precaución.

11.4.4. Teatro del Siglo de Oro y refundiciones

A partir de noviembre de 1809, cuando la situación en la capital comenzó a ser más estable, hubo representaciones en los tres teatros cada tarde. Echando una simple ojeada a la cartelera nos percatamos de que lo que más abunda, a pesar del dominio francés, son las obras del teatro barroco español, refundidas la mayoría de ellas, y con un total de veintidós títulos diferentes repartidos entre los dos coliseos principales. Predominan las de Lope y Calderón, pero tampoco faltan las de Moreto y Rojas Zorrilla.

A lo largo de la Guerra de la Independencia se sigue representando el teatro de Calderón, ahora más que nunca como un intento de crear o recuperar una cultura

⁵⁰⁰ *El más feliz cautiverio, y los sueños de Josef*, Barcelona, en la Oficina de Pablo Nadal, 1797. Existe otra obra de nombre semejante: *Sueños de Faraón y el más feliz cautiverio*, de Mira de Amescua.

nacional⁵⁰¹. No todos los títulos del teatro barroco representado durante los primeros años del XIX se mantuvieron en la cartelera durante la invasión napoleónica, sino que permanecieron sólo las más típicas y se redujo bastante el repertorio⁵⁰². En general, todo el teatro de los siglos XVI y XVII comporta un importante papel en esta construcción y afirmación de la cultura española, necesaria ahora más que nunca en los momentos de la invasión. Se alzan como estandartes frente a la invasión de traducciones francesas y de nuevas ideas extranjeras que puedan acabar con nuestro pasado. Por este mismo motivo quiso José I erigir los bustos de Lope y Calderón en los coliseos de Madrid, como símbolo de acercamiento y de valoración a la cultura y al pueblo españoles.

Un estudio sobre el número de representaciones de obras del Siglo de Oro con estadísticas de cada autor y de cada obra en los coliseos madrileño, desde los años 1800 hasta 1818, es el realizado por la investigadora Charlotte Lorenz. Llega a la conclusión de que en número más alto de reposiciones de estas obras del barroco español se alcanzó en los años 1810 y 1811. En estos años se representaron 299 y 253 comedias barrocas respectivamente, frente a las 167 de 1808, 115 de 1809, 192 de 1812 y 157 de 1813. La autora realiza unas listas a las que me remito para mayor información. Las conclusiones que podemos sacar es que los autores con mayor número de obras en cartel fueron Calderón con 21 títulos diferentes, Lope de Vega con 17, Moreto con 11 y Cañizares con 10, seguidos por Tirso de Molina y Pérez de Montalbán, con 11 cada uno. Sin embargo, por el número de representaciones, el orden sería el siguiente: Lope de Vega, con 235, Cañizares, 223, Calderón, 205, Moreto, 188 y Tirso de Molina, 122.

En cuanto a las obras remodeladas del teatro del Siglo de Oro, se continuaron representando las neoclásicas de Trigueros como *El anzuelo de Fenisa* que, a pesar de las críticas con que había contado en 1803, Isidoro Máiquez la recuperó para representarla en el teatro madrileño del Príncipe en 1811 y 1812. También *La moza del cántaro*⁵⁰³ y *La melindrosa o los esclavos fingidos*, refundición de *La dama melindrosa*, también conocida

⁵⁰¹ Sobre la lectura y apropiación que los siglos XVIII y XIX hicieron de la figura y obra de Calderón, véase J. Álvarez Barrientos, "Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación", en L. García Lorenzo (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, pp. 279-324.

⁵⁰² Consúltese, para obtener detalles precisos, el artículo de Ch. Lorenz, "Seventeenth Century Plays in Madrid From 1800-1818".

⁵⁰³ Andioc realiza un estudio de los ingresos que procuró el estreno de la obra, con interesantes conclusiones de sociología teatral. (R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, p. 408).

como *Los melindres de Belisa* y el *Sancho Ortiz de las Roelas*, que siguió dando que hablar en la prensa de la época:

“Querer hacer una tragedia, según todas las reglas del arte, de una composición dramática en que todo es vicioso, plan, artificio, lances y estilo, es empresa algo más que atrevida e imposible. Así es que D. Cándido María Trigueros al transformar La estrella de Sevilla, comedia de Lope de Vega, en Sancho Ortiz de las Roelas, tragedia, consiguió desbaratar aquella, y hacer, con los retazos que la fue cortando, un monstruo que, ni es la obra de Lope, ni un drama en que a lo menos se advierta sentido”.

Para el periodista este engendro es sólo una prueba del mal gusto del refundidor y de lo ridículo, perjudicial e inútil de las refundiciones, *“nuevo ramo de literatura inventado en España en el siglo pasado, y al qual se dedicaron con tanto denuedo varios ingenios, que creyeron darnos un teatro español con solo tomar nuestras antiguas comedias, hacerlas girar, poner al principio lo que estaba al final, a lo último lo que se hallaba en el medio, cortar tres o quatro relaciones [...] y por último mudar el nombre de jornadas por el de actos y hacer cinco de tres que todas tienen.”* Opina, por su parte, que lo que debieron haber hecho era haber tomado unos cuantos asuntos dignos de ser manejados con decoro y presentarlos de nuevo, con buen gusto, sanos principios y mucho pulso, además de escoger las buenas obras de los antiguos y no precisamente las que están refundiendo, como la del *Sancho Ortiz*, de la que dice que *“es un asunto que podría ser mui dramático en un teatro de indios bravos”*.⁵⁰⁴

Además de las cuatro obras citadas de Cándido María Trigueros que se repusieron en Madrid, en la cartelera de la Guerra de la Independencia contamos con ocho refundiciones de Dionisio Solís, seis anónimas, cuatro de Enciso Castrillón, dos de Valladares de Sotomayor y una de Alberto Lista, Luis Moncín, Rodríguez de Arellano, Tomás García Suelto y Andrés Igual, todas ellas arregladas en fechas recientes, a excepción de una de Latre realizada en 1772 y otra de Antonio de Zamora de una obra de Lope, *El Lucero de Madrid San Isidro Labrador*, en 1722. Solís refundió *Afectos de odio y amor* y

⁵⁰⁴ *Gaceta de Madrid*, 16 de junio de 1811, p. 683.

El alcalde de Zalamea de Calderón, ésta última en 1810. De Lope recompuso *La niña de plata* en 1804 y *El mejor alcalde, el rey*, en 1810. En 1811, *Rey valiente y justiciero o Rico hombre de Alcalá*, de Moreto⁵⁰⁵; en 1812 *El pastelero de Madrigal*, de José de Cañizares⁵⁰⁶, y de fecha desconocida *La villana de la sagra*, de Tirso y *No he de permitir mi agravio, del rey abajo ninguno*, *García del Castañar* de Francisco de Rojas Zorrilla. También refundió *La dama duende*, *Cuantas veo tantas quiero*, etc, pero en fechas posteriores a la lid.

Muchas de estas refundiciones cumplían la misma función que las comedias comellescadas, es decir, trataban de ensalzar la labor del rey entre sus súbditos. *El valiente justiciero y rico-hombre de Alcalá*⁵⁰⁷ presenta al personaje de Don Tello, el rico-hombre de Alcalá, que se cree más poderoso que el rey, e infringe graves delitos de honor contra mujeres, llegando a robar a una de ellas en el momento de su boda. Las víctimas apelan al rey Don Pedro de Castilla para que haga justicia, y éste les va a dar todos una lección de valentía y justicia, enfrentándose él mismo en duelo con Don Tello, al que finalmente perdona, ya:

“que el rey Don Pedro,
bien como soberano,
bien como caballero,
de espada o de cetro armado,
es valiente y justiciero”. (p. 59)

En la obra de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo, ninguno*⁵⁰⁸ se trata el tema de la intangibilidad del monarca. La trama principal es la lucha entre el honor del “villano” Sancho García y su deber de lealtad al rey; un conflicto entre el deber de la venganza, porque Don Mendo ha pretendido a su esposa Blanca, y el de la fidelidad al rey. Esta obra

⁵⁰⁵ También se le atribuye a Lope de Vega. Véase Carol Bingham Kirby, *El rey Don Pedro en Madrid, attributed to Lope de Vega; critical edition of the text of the primary tradition*, Kassel, Reichenberger, 1998. Existe también otra refundición posterior, de 1872, realizada por Calisto Boldún y Conde.

⁵⁰⁶ Para todo lo concerniente a esta refundición vease el artículo ya citado de R. Lozano Miralles, “Autor, actor, refundidor: *El pastelero de Madrigal* de Cañizares a Solís. Técnica de una refundición ‘teatral’”.

⁵⁰⁷ Agustín Moreto, *El valiente justiciero y rico-hombre de Alcalá*, refundida por D. Solís, Madrid, Imprenta de Don Tomás Aguado, 1848.

⁵⁰⁸ Francisco de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo, ninguno*, Valencia, Imprenta de José Gimeno, s.a.; ed. de Brigitte Wittmann, Madrid, Cátedra, 1982.

es una sublimación de la intangibilidad del rey. Lo que se condena no es la institución como tal, sino sus aspectos marginales: privanzas e hipocresía de la vida cortesana. En la *Gaceta de Madrid* del 8 de septiembre de 1810 escribían que había sido ejecutada con bastante aceptación, ya habían acabado sus representaciones y los comediantes habían tenido que volver a ponerla en escena para satisfacer la curiosidad del público.

El investigador hispanista Ermanno Caldera, en su artículo “Calderón desfigurado” estudia, entre otras, la refundición de Solís de *El astrólogo fingido* en 1811 y explica que su aspecto típico es la importancia y el cariz que adquiere en ella el motivo astrológico y mágico, ya que el apuntador centra la obra en el motivo del astrólogo e intenta convertirla en algo parecido a una comedia de magia, al estilo del siglo nuevo, y para ello insiste en todos los aspectos mágicos que el espectador sabe fingidos y que, por tanto, resultan muy cómicos.⁵⁰⁹

Alberto Lista refundió una obra de Lope, *Obras son amores que no buenas razones*, con fecha de 1810. Félix Enciso Castrillón arregló en 1805 *Marica la del Puchero*, comedia de Montalbán, en 1806 *La casualidad contra el cuidado*, de Pedro Coello, y *Abre el ojo*, de Rojas Zorrilla, en 1814. Valladares de Sotomayor contó con la representación de dos de sus trabajos en la cartelera: una de Lope, *De donde tienen su origen los Monteros de Espinosa*, refundida en 1765, y *El Cid Campeador y noble Martín Peláez*, refundición en 5 actos de la antigua comedia *Vida y muerte del Cid*, que también es arreglo de otra más antigua, quizá de Tirso, y que tuvo muchísimo éxito en sus reposiciones durante la Guerra de la Independencia, debido a la heroica personalidad de su protagonista, que también luchó por la expulsión del extranjero de la península. Otra refundición de *El Cid*, fue la que realizó Tomás García Suelto de la obra de Corneille en 1803, y que, de igual manera, se representó con muchísimo éxito durante la contienda.

11.4.5. Traducciones

En el coliseo del Príncipe se vio, a lo largo de toda la lucha por la independencia, un afrancesamiento de la dramática, que tampoco era algo nuevo pues había comenzado con los intentos reformistas del siglo anterior. Se representaban casi todos los días sainetes y

⁵⁰⁹ E. Caldera, “Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983) Alicante, pp. 57-81.

melodramas franceses respetando los gustos del público y procurándole espectáculos de evasión. El teatro representado en el Madrid josefino retomaba la idea del intento de reforma clasicista: pretendían que el arte dramático fuera educador, pero estaba encaminado también a servir de propaganda de la Francia napoleónica. El teatro nacional del Príncipe debía ser la prueba tangible de la regeneración de la vida teatral española bajo el régimen napoleónico, por ello se pusieron en escena obras neoclásicas, especialmente de Moratín, recién nombrado miembro de la Junta censora, y que seguramente influyó en las decisiones del repertorio del Príncipe ya que se pusieron en escena varias de sus obras, algo que no ocurrió en el de la Cruz, como *El barón*, *La mojigata*⁵¹⁰ y *La comedia nueva o El café*, con bastante aceptación todas ellas. También se llevaron a las tablas dramas y comedias franceses, muy frecuentemente de Molière, como las traducciones de *El hipócrita*⁵¹¹, *Escuela de las mujeres*⁵¹², *El marido chasqueado*. En opinión de Larraz fue una torpe decisión rebajar la producción dramática nacional ahora que Bonaparte quería aplicarse por todos los medios a identificarse con el país que quería gobernar. El modelo que José I propuso para hacer de España un país cultivado fue imitar al teatro francés, y aducía que la riqueza de éste se derivaba de la brillante protección que le habían dado los monarcas.

En el teatro del Príncipe es donde más traducciones del francés se representaron, adaptadas a las circunstancias, no sólo a la lengua española, y con la clara intención política de transmitir la cultura francesa y mostrar el deseado progreso a través de su literatura. Fue ésta su forma de hacer propaganda y no la creación de obras dramáticas ad hoc para el reinado josefino, ya que, como hemos apuntado, apenas se escribieron obras afrancesadas. En la Cruz se pusieron muy pocas de estas traducciones hechas por los llamados poetas “de nuevo cuño”, no obstante fue otro buen recurso durante la ocupación josefina para atraer al

⁵¹⁰ En el Apéndice de la *Gaceta de Madrid* se publicó la crítica a *La Mojigata*, elogiándola, y comunicando que se había representado con general aplauso. Al final, el crítico, que firmaba como A. A., proporcionaba un consejo a los jóvenes escritores “*que estudien e imiten el método de Inarco Selenio: esta es la verdadera comedia: que no se dexen llevar de los aplausos o de las lágrimas que deben excitar ciertos lances exagerados, preparados sin mas arte que el de presentar las escenas más horrorosas o más lastimosas de la vida humana. Para hacer esto no se necesita estudio alguno, y se pueden hacer dramas a resmas.*” (*Gaceta de Madrid*, 9 de febrero de 1810, pp. 161-164).

⁵¹¹ Hay otra traducción de Trigueros de la que afirma Jesús Rubio Jiménez: “*La reescritura de Tartufe, de Moliere, fue tan intensa que puede considerarse una comedia nueva.*” (J. Rubio Jiménez, *El Conde de Aranda y el teatro*, p. 93). La de Marchena fue una de las versiones no censuradas.

⁵¹² J. Herrera cita una *Escuela de las mujeres*, comedia nueva, en dos actos y en verso, por Valladares de Sotomayor en 1784. (J. Herrera, *Catálogo*, p. 453). También es esta versión la que recogen Andioc y Coulon. (R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, II, p. 712).

público, especialmente por llevar a los escenarios las más populares de ellas, no las mejores. En este coliseo se pudieron ver *Misanropía y arrepentimiento* realizada por Dionisio Solís del original del alemán Kotzebue, a través del francés, con una duración media de tres días seguidos en cartel, *La reconciliación o los dos hermanos*⁵¹³ y *El divorcio por amor*, mientras que en el Príncipe contabilizamos 61, aunque muchas veces se presentaban como originales. Fue muy aplaudida también, tanto en la Cruz como en el Príncipe, la traducción de *El abate L'Epeé*, que se representó once veces, y en una de ellas hizo el papel de Darlemor el señor Vicente García, actor retirado de la compañía del Príncipe.

Es curioso, pues, a pesar de su auge, excepto uno o dos buenos traductores, entre ellos Moratín, absolutamente ninguno de los que eran tan populares en esta época han pasado a formar parte de nuestra historia literaria, ni siquiera sus nombres son recordados en los manuales de literatura. La mayoría de las obras representadas son obras burguesas, lacrimógenas, que sacaban a escena la clase de los propietarios. Opina Larraz que esto era así también por motivos políticos y sociales, pues sobre esta clase quiso Napoleón apoyar su gobierno. Estos melodramas, además, iban desgranando en nuestra escena muchos ingredientes románticos, como el exotismo, las conspiraciones, el misterio y los proscritos.

Veremos ahora, en concreto, cuáles fueron las comedias de más de un acto y las tragedias traducidas que se representaron durante la Guerra de la Independencia con mayor éxito. Las óperas y las piezas breves las estudiaremos en sus respectivos apartados. Después de hacer el recuento, nos encontramos con un total de sesenta obras traducidas del francés, catorce del italiano y ocho del alemán, todas ellas a través del francés, al igual que las dos provenientes del inglés. Hay que decir que, con muy pocas excepciones, todas estas ya se habían traducido con anterioridad, desde finales del siglo XVIII, aunque la mayoría de ellas, como se puede comprobar en el índice final, fueron realizadas en los primeros años del XIX. Durante la guerra sólo se tradujeron once más, cinco de las cuales se hicieron por motivos políticos o patrióticos, como ya hemos visto. Éstas fueron *La novicia*, traducida del francés por Carnerero en 1810, *Óscar, hijo de Ossian*, por Juan Nicasio Gallego en 1811,

⁵¹³ García Garrosa señala la existencia de otra traducción por D. F. N. de R. (Fernando Nicolás de Rebolleda) en Barcelona, sin fecha. (M. J. García Garrosa “Catálogo de traducciones de dramas franceses”, p. 93). También da noticia de esta traducción I. Vallejo en su artículo “El teatro alemán en los escenarios españoles (1800-1818)”, p. 409.

Omasis, por Juan Francisco Pastor, en 1813, y tres obras del italiano: *Virginia y Roma libre* de Alfieri, ambas traducidas por Antonio Saviñón, y *Cayo Graco*, de Vicente Monti, traducida a nuestro idioma en 1813 por Agustín Juan y Poveda.

Del idioma inglés se representaron sin mucho éxito las versiones de dos tragedias famosas de Shakespeare, traducidas primeramente al francés por Jean François Ducis, que las adaptó al gusto francés de su tiempo. El mayor triunfo lo obtuvo con *Otelo*, representado en 1792 por Talma. La traducción española de Teodoro de La Calle la estrenó Máiquez en Madrid en 1802⁵¹⁴. Del mismo autor español era la versión representada de *Macbeth*, que contó así mismo con otra adaptación, con el título de *Macbet o los remordimientos*, realizada por Manuel García en 1812. La primera traducción, representada por Máiquez en los Caños la temporada de 1803-1804 no tuvo gran éxito. En el prólogo de esta segunda versión se aseguraba que la causa de su fracaso fueron los defectos del original francés y García la realizaba expresamente para que Isidoro pudiera ejecutar su talento. Fue estrenada en el teatro del Príncipe, pero sólo se mantuvo dos días en cartel.

El teatro alemán en España lo ha estudiado la investigadora Irene Vallejo y afirma que es a partir de la publicación de la colección de *Teatro Nuevo Español* (1800-1801) que incluye alguna obra traducida de Shiller y de Kotzebue, cuando se tiene constancia de la publicación y representación de un significativo número de piezas de origen alemán. Señala que, aún así, se conocen traducciones anteriores a éstas, realizadas por Trigueros en 1775, Moncín o Bernardo María Calzada; pero que es a partir del siglo XIX cuando fueron abundantes y bien recibidas por el público. Durante los años de la guerra se representaron

⁵¹⁴ “Con estos “shakespiricidas” galos e hispánicos no gana mucho el genio inglés, pero acreditan sobradamente al actor español.” (J. Vega, *Máiquez*, p. 115). El novelista Benito Pérez Galdós escribía en uno de sus Episodios Nacionales que la tragedia *Otello o el moro de Venecia* era una detestable traducción que Lacalle había hecho del *Otello* de Ducis, arreglo muy desgraciado del drama de Shakespeare: “A pesar de la inmensa escala descendente que aquella gran obra había recorrido desde la eminente cumbre del poeta inglés hasta la bajísima sima del traductor español, conservaba siempre los resortes dramáticos de su origen, y la impresión que ejercía siempre sobre el público era asombrosa. [...] Los personajes estaban reducidos a siete. *Otelo* era el mismo. Los caracteres de Casio y Roderigo habían sido fundidos en una figura de segundo término llamada Loredano, que se presentaba como hijo del Dux. El senador Bravatio era Odalberto, y tenía más intervención en la fábula. *Desdémón*a no había cambiado más que de nombre, pues se llamaba *Edelmira*; *Emilia* se trocaba en *Hernancia*, y *Yago*, el traidor y falso amigo del moro, tenía por nombre *Pésaro*. La acción estaba muy simplificada, y el recurso escénico del pañuelo había desaparecido, sustituyéndolo con una diadema y una carta, que debía pasar de las manos de *Edelmira* a las de *Loredano*, para que, adquiridas luego por *Pésaro* y presentadas a *Otelo*, confirmaran la calumnia de aquel. Pero aparte de estas modificaciones, y del estilo, y de la expresión y energía de los afectos que desde la obra inglesa a la española ponían tanta distancia como del cielo a la tierra, el drama en su estructura íntima era el mismo, y sus escenarios se repartían igualmente en cinco actos.” (B. Pérez Galdós, *La Corte de Carlos IV*, p. 265).

cuatro obras de Kotzebue, que había alcanzado mucha popularidad en España: dos dramas *La reconciliación o los dos hermanos*, traducido por Rodríguez de Arellano en 1800⁵¹⁵, y *Misanropía y arrepentimiento* adaptado al español por Dionisio Solís en el mismo año⁵¹⁶; y dos comedias: la traducción anónima de *La familia o el pintor naturalista* y *El divorcio por amor* por Enciso Castrillón que se había estrenado el 17 de febrero de 1808. De todas ellas, las que contaron con mayor número de representaciones fueron la *Misanropía*, que se llevó a las tablas veinte veces, llegando a permanecer cinco días seguidos, y *La reconciliación*, que se representó once veces. Del idioma alemán, siempre a través del francés, se representó siete veces a lo largo de la guerra la traducción de Arrieta, de original desconocido, *El celoso confundido*; sólo contó con tres representaciones el drama *El amor y la intriga* de Schiller, que tradujo, a través de la versión de Lamartelière, Fernando Nicolás de Rebolleda y luego puso en verso Enciso Castrillón en 1800. Pocas puestas en escena consiguieron las otras dos obras del alemán, *Avelino o el gran bandido*, drama trágico de Zchocze y *El cadete*, comedia de Schröder traducida por Comella en 1807.

En cuanto al italiano, a parte de las traducciones políticas que hemos comentado, se pusieron en la escena obras de Goldoni principalmente, aunque ninguna de ellas llegó a alcanzar más de siete representaciones; de hecho, la mayoría de ellas sólo estuvieron en cartel dos días a lo largo de los seis años de la guerra⁵¹⁷. Los títulos que se tradujeron

⁵¹⁵ García Garrosa señala la existencia de otra traducción por D. F. N. de R. (Fernando Nicolás de Rebolleda) en Barcelona, sin fecha. (M. J. García Garrosa, "Catálogo de traducciones de dramas franceses", en F. Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, p. 93). También da noticia de esta traducción Irene Vallejo en su artículo "El teatro alemán en los escenarios españoles (1800-1818)", en AA. VV., *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, II, p. 409.

⁵¹⁶ Existe otra versión de A. García de Arrieta, en cinco actos y en prosa, realizada con posterioridad a la de Solís. Aparece en Madrid, sin fecha, y señala en la "Advertencia del traductor" que decidió hacer otra versión de la obra de Kotzebue por parecerle defectuosa e inapropiada la traducción en verso de Solís. (M. J. García Garrosa, "Catálogo de traducciones de dramas franceses", p. 90). Se anunció en el *Diario de Madrid* el 20 de marzo de 1808, p. 314. La segunda parte de *Misanropía y arrepentimiento* se basa en la versión francesa de 1792 *Le Mesonge généreux* de J. N. E. Bock. La traducción española se titula *La misanropía desvanecida*, drama en un acto, y no se representó en estos años.

⁵¹⁷ Carlo Goldoni fue uno de los autores más prolíficos de su tiempo en Italia, por eso, la popularidad que alcanzó en los círculos ilustrados y en el mundo del teatro permitió una amplia divulgación. Además, las nuevas miras didácticas y los temas sociales que el teatro ilustrado buscaba las fue encontrando en sus obras: educación del ciudadano, cultivo de las virtudes civiles o desarrollo del buen gusto. Él sólo había conseguido una importante renovación teatral y social en Italia. Para más información sobre su vida y obra se puede ver el libro conjunto de Fernando Doménech Rico y Juan Antonio Hormigón (eds.), *Goldoni: Mundo y teatro. Las obras de Goldoni una a una*, Madrid, Publicaciones de Directores de Escena en España, 1993; y los artículos monográficos de Antonietta Calderone, "Carlo Goldoni. Primera parte: La comedia", en F. Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 139-181; y Víctor Pagán, "Goldoni en España", en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1761-1784.

fueron *La mujer prudente o el hombre convencido a la razón*, en 1790, *La posaderita*⁵¹⁸, en 1799, *La suegra y la nuera*, por Laviano en 1781, *Caprichos de amor y celos*, comedia joco-seria traducida por Fermín del Rey en 1788, *El fruto de un mal consejo contra el mismo que lo da*, por el mismo autor en 1802, y *Los comerciantes de Lisboa*, *Silvestre y Pascual*, estrenada sin éxito en 1812. De Alfieri se hicieron famosas las traducciones de *Orestes*, por Solís, en 1806 y *Polinice o los hijos de Edipo*, por Saviñón, realizada en el mismo año⁵¹⁹. Pero la traducción italiana que más veces se llevó a las tablas durante la contienda fue la adaptación de una obra de Metastasio, *Dido abandonada*, traducción de *Didone abbandonata* (1723), realizada por Francisco Durán en 1752, José Ibáñez en 1763 y Rodríguez de Arellano en 1791⁵²⁰. Muchas otras óperas de Metastasio fueron convertidas en comedias por diversos adaptadores. Comenta María Dolores Royo Latorre que los desaguizados que se cometían con los originales dejaban tras de sí “una estela de reseñas periodísticas por lo común poco complacientes, a causa de la metamorfosis a que habían sido sometidas, que las dejaba punto menos que irreconocibles.”⁵²¹

Pasamos ya a comentar el ingente número de traducciones del francés. De todas las que se representaron, sólo nueve de ellas pertenecen al repertorio neoclásico, aunque bien es cierto que cuatro de éstas se representaron con éxito. *El avaro* de Moliere, por Isusquiza⁵²², y *La escuela de los maridos* comedia de Issouard traducida por Leandro Fernández de Moratín en 1812⁵²³ fueron las más representadas de estas traducciones

⁵¹⁸ Según Moratín, la tradujo Ramón de la Cruz; según Aguilar Piñal López de Sedano. Ver Antonieta Calderone y Víctor Pagán, “Catálogo de traducciones de comedias italianas”, en F. Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, p. 382-383.

⁵¹⁹ Pietro Napoli Signorelli, en su *Storia critica de´teatri antichi e moderni* (Napoli, Vincenzo Orsina, 1790) escribía de forma elogiosa sobre diez obras de Alfieri, lo cual pudo favorecer su traducción y representación en España. (C. Barbolani, *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*, Modena, Muachi Editore, 2003, p. 41).

⁵²⁰ Se representó cinco días seguidos en febrero de 1810, tres veces en noviembre del mismo año, y se repuso en octubre de 1811 y diciembre de 1813.

⁵²¹ M. D. Royo Latorre (ed.), F. M. Nipho, *Escritos sobre teatro*, p. 27.

⁵²² También hay una traducción de Orchard-Old (anagrama desconocido), en Barcelona, y otra de Don Manuel de Yparraguirre en 1753, con el título de *El avariento*. (F. Lafarga, *Traducciones de comedias francesas*, pp. 239-240).

⁵²³ Para más información sobre esta adaptación, consúltese los artículo de J. Cañas Murillo, “Leandro Fernández de Moratín, traductor y adaptador dramático”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII (1999), pp. 73-98 y “Leandro Fernández de Moratín, traductor dramático”, en F. Lafarga (ed.) *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat, 1999, pp. 463-475. En ellos explica que Moratín fue un traductor de corte moderno que intentó ser respetuoso con el original, y que tenía dos formas de trabajar: o hacer una versión lo más ajustada al original, como en el caso de *Hamlet*, o como adaptador, haciendo una versión libre, como en las comedias de Molière, *La escuela de los maridos* y *El médico a palos*. Véanse también los artículos de R. Andioc, “Moratín traducteur de Molière” en *Société des Hispanistes*

neoclásicas, seguida por la *Atalía* de Racine⁵²⁴, *La esclava de las Amazonas*, traducida por Gálvez y *La escuela de las mujeres* comedia de Molière traducida por José Marchena. También fue importante la representación de *Andrómaca*, que estuvo cinco días seguidos en cartel. Se trataba de la traducción de una obra de Jean Racine, *Andromaque* (1667), por Joseph Cumplido, pseudónimo de Pedro de Silva, en 1764⁵²⁵. El resto de las obras trasladadas al castellano fue llevado a cabo por autores muy experimentados, todos ellos con abundante pero descuida producción, y que no tomaban en cuenta las llamadas reglas del arte. Los autores con mayor número de traducciones representadas durante la Guerra de la Independencia son Enciso Castrillón, Rodríguez de Arellano, Comella y Antonio Saviñón. Y los autores franceses con más obras traducidas al castellano son Molière, con diez, Legrand, con ocho, Duval y Vivetières con siete, Pixerecourt con cinco, Harleville, Etienne, y Favart con cuatro, y Bouilly, Destouches y Picard con tres.

De todas las obras traducidas, que se pueden consultar en los índices finales, citaremos sólo las que alcanzaron un mayor número de representaciones entre 1808 y 1814. La primera que hay que mencionar, ya que alcanzó veinticuatro fue *El Duque de Pentiebre o Fenelón o las religiosas de Cambrai* de Joseph Chénier, trasladada por Rodríguez de Arellano en 1803⁵²⁶. Diecinueve veces se llevó a las tablas *Blanca y Montcasín o los venecianos*⁵²⁷, de Arnault, traducida, deplorablemente según las críticas,

Français, *Hommage des Hispanistes Français a Noël Salomón*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 49-72 y “Más sobre traducciones castellanas de Molière en el XVIII”, en J. M. Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, pp. 45-63; y el estudio de Hideito Higashitani, “Estudios de las tres obras teatrales traducidas por Moratín”, en AA. VV., *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Playor, 1973, pp. 139-155.

⁵²⁴ En la prensa se anunciaba la representación de esta función con el aviso de que habría un coro permanente de levitas de uno y otro sexo y de sacerdotes del templo ocupando con sus cánticos los entreactos de esta tragedia, a imitación de las antiguas griegas y latinas.

⁵²⁵ Ríos Carratalá reproduce el título completo de una traducción que debe de ser diferente a la representada en Madrid, y hecha por M. Hickey: “(por si llegaba a representarse) siguiendo el estilo del país se le puso el título siguiente: Ningún amor aventaja en nobles y heroicas almas, al amor de gloria y fama, en contraposición del de otra Andrómaca muy defectuosa que se representa frecuentemente en esta Corte, con el sabido de Al amor de madre no hay afecto que le iguale en Poesías varias sagradas, morales, profanas y amorosas: con dos poemas épicos en elogio del Capitán General D. Pedro Cevallos, *Obras todas de una dama de esta Corte, Madrid, Imprenta Real, 1789*.” También recoge otra traducción de Saviñón, sin año, conservada en la Biblioteca de la R. A. E. (J. A. Ríos Carratalá, “Catálogo de traducciones de tragedias francesas”, p. 206). Por un recibo que recoge Andioc sabemos que fue reducida de 5 a 3 actos por Ramón de la Cruz. (R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, p. 614). Comella también escribió un melodrama en un solo acto titulado *Andrómaca*.

⁵²⁶ Señala Lafarga que fue muy significativo el cambio de denominación de tragedia a comedia, además de los cambios en el título y en el contenido. (F. Lafarga, “El teatro de la Revolución”, pp. 131 y 141).

⁵²⁷ Sugiere Larraz que el éxito de esta obra de Arnault fue por razones extraliterarias. El joven trágico Arnault era amigo de Bonaparte y fue representado a la vez en la Cruz y en el Príncipe durante su reinado. El

por Teodoro de la Calle en 1802, y la muy polémica de *Los templarios* de Raunouard, por José Rangel en 1807. Ambas fueron recibidas con extraordinario aplauso, atribuible en parte al gran talento desplegado por Isidoro Máiquez. Le siguen en número de representaciones *Cecilia y Dorsán*, de Vivetières, traducida también por Rodríguez de Arellano en 1800, *Las minas de Polonia*, drama de Pixérécourt, puesto en castellano por una mujer, María de Gasca y Medrano en 1805, y *El virrey de Nápoles*, comedia anónima traducida en el mismo año por Sebastián Velas de Gasca. Le siguen *La novicia*, que se llevó a la escena en catorce ocasiones, al igual que *El vano humillado*⁵²⁸, del que se dijo en la prensa, en la fecha de su estreno que

“El público acaba de dar una nueva prueba de que aprecia lo bueno en las representaciones que los actores del Príncipe han hecho de una de las mejores comedias del teatro francés, traducida al español con el título del Vano humillado”.⁵²⁹

Recordamos en esta lista *El abate L'Épée y su discípulo el sordo mudo de nacimiento conde de Harancour*, con once representaciones, *El celoso por fuerza*, comedia en un acto de Delrieu, *Los viajes de Josef o El escultor y el ciego* y *El distraído* con diez y *La juventud de Enrique V* de Duval con nueve puestas en escena y, por último *Todos formamos castillos en el aire*, de Collin d'Harleville⁵³⁰, *El Sepulcro de Adelaida o La enterrada en vida*, de Monvel⁵³¹ y *El opresor de su familia* con ocho representaciones. La mayoría de estas piezas, como podemos observar en los índices finales de este trabajo, fueron traducidas por el prolífico, pero no mal traductor, Félix Enciso Castrillón. De hecho, en un artículo publicado en la *La Minerva* en 1817⁵³² se hacía un repaso a muchas de estas

argumento tenía mucho que ver con las circunstancias del día en España y José Bonaparte podía hacer una buena propaganda de su reinado con él: las armas francesas amparan a la ciudad de Venecia, y ésta evoca al generoso extranjero que la ha librado de su yugo. Montcasín, al final, es nombrado magnánimo héroe francés.

⁵²⁸ Existen traducciones de Enciso Castrillón y de Valladares de Sotomayor. Clavijo y Fajardo lo había traducido con anterioridad, con el título *El Vanaglorioso*, publicado en Barcelona, Viuda de Piferrer, s. a. Enciso Castrillón usa, a diferencia de Clavijo, el octosílabo, y da mayor comicidad al texto. (J. A. Ríos Carratalá, “Destouches en España (1700-1835)”, pp. 261-262).

⁵²⁹ *Gaceta de Madrid*, 8 de abril de 1810, pp. 412.

⁵³⁰ En 1818 se tradujo con el título de *Todos hacemos castillos en el aire*, en 4 actos y en verso.

⁵³¹ Según F. Aguilar Piñal, traducción de original desconocido por Enciso Castrillón en 1807, “Cartelera prerromántica sevillana”, p. 41. Vid. García Garrosa, “Catálogo de traducciones de dramas franceses”, p. 321.

⁵³² *La Minerva*, 11 de septiembre de 1817, pp. 82-83.

obras trasladadas del idioma francés y se calificaba a Enciso como el más excelente modelo en esta parte; pero aseguraba que, lejos de habernos enriquecido, la escena se había empobrecido, a excepción de la parte exterior o brillante de decoraciones, máquinas, músicas y trajes, que “*sólo recrean materialmente los sentidos, pero poco o nada ilustran el entendimiento*”, ya que, por lo común, estas piezas francesas habían sido traducidas en un lenguaje chapurrado. Citaba, aun así, alguna pieza que se podía salvar por tener algo de mérito, y que coincide con haber sido de las más representadas y aplaudidas, como la tragedia *Agamemnon* de Lemercier, cuya versificación fácil y expresiva del traductor honra y da valor al original. En cuanto a la comedia aseguraba que más felices habíamos sido, pues varias de las buenas del francés habían caído en manos de un ingenio español, Enciso Castrillón⁵³³, que a veces traducía y a veces imitaba, pero siempre con buen acierto y en versos propiamente castellanos, armoniosos y buenos. De él citaba *El Distráido*, imitado de Regnard y *El Reconciliador*, traducido de Demoustier. En cuanto a los dramas sentimentales merecían alguna estimación o más bien indulgencia, *Enrique IV, el Duque de Pentiebre*, y sobre todo *El Delirio*, pues tenía, en opinión del periodista, bastante mérito en su composición, era sumamente útil su moral, y excelente y muy acomodada al asunto la música. Para finalizar su artículo, hacía referencia a las operetas y piecitas de buena composición, alegre y graciosa música, entre las que citaba las traducciones de *El califa de Bagdad*⁵³⁴ y *La ópera cómica*⁵³⁵.

De las comedias en un acto que se representaron entre 1808 y 1814 podemos decir que son traducciones del francés en su mayoría, y del siglo anterior como *Los amantes engañados o Falsos celos*, de Moissy⁵³⁶, *Los Amigos del día o Los libertinos*

⁵³³ Para un acercamiento a la personalidad y obra de este autor, hoy prácticamente desconocido, véanse los artículos de J. Álvarez Barrientos, “Acercamiento a Félix Enciso Castrillón”, en *II Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, San Sebastián, 1989, pp. 59-84 y “La profesionalización del hombre de letras: Félix Enciso Castrillón”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, II, pp. 31-37.

⁵³⁴ En el ms. de la B. N. 15897 se atribuye a M. R. Gálvez. Esta misma idea la conserva Aguilar Piñal en su *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, tomo IV. Moratín se la atribuyó a Eugenio de Tapia. (L. Fernández de Moratín, *Catálogo*, p. 133) y esta misma atribución contiene el *Catálogo cronológico* de Harteznbusch, p. 84.

⁵³⁵ Serrano y Sanz se la atribuye erróneamente a Gálvez, al constar en el manuscrito de *Alí-Bek* una nota sobre la *Ópera cómica* que dice así: “*Esta pieza irá unida a la tragedia de Alí-Bek como si fueran una sola.*” En la publicación del *Teatro Nuevo Español* en 1801 la obra aparece firmada por Rodríguez de Arellano, su verdadero autor.

⁵³⁶ Lafarga da el original de *Les fauces inconstances* (1751) y señala que Cotarelo se la atribuyó a Moncín (E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 109) y Moratín a A. I. Nobrega (L. Fernández de Moratín, “*Catálogo*”, p. 332). (F. Lafarga, *Traducciones de comedias francesas*, p. 237).

confundidos, comedia del teatro inglés traducido al francés por Beaunoir y al castellano por Comella en 1794, *La prueba feliz o la esposa amable* de Saint-Foix, adaptada por Ramón de la Cruz en 1778 o *La Florentina*, escrita por Rodríguez de Arellano en 1797. Del mismo autor es la traducción del drama en un acto titulado *La ópera cómica*, original de Emmanuel Dupaty y Segur le Jeune y con música de Domenico della María, que desde 1801 se representó con éxito en los coliseos. La traducción anónima del francés *La corrección maternal*, y *El cuadro* de Marsollier, traducido por Ferrer de Orga, se estrenaron ambas en 1801 y se representaron diez veces durante la guerra. Jean Pierre Claris de Florián escribió en 1802 *El buen padre*, y en 1810 *La buena madre*, ambas comedias en un acto y de traductor desconocido. La primera se representó nueve veces, aunque ninguna durante los años de la guerra; la segunda sólo tuvo tres representaciones el mismo año de su composición. De 1804 es *La dama colérica o La novia impaciente* de Étienne, traducida por Comella en 1806⁵³⁷. Una comedia breve desconocida hoy, *Gusano roedor y duende del Evangelio*, se estrenó en diciembre de 1808. *El Sueño*, de Etienne traducido por Enciso Castrillón fue una de las más representadas en 1809, y el año siguiente *Los Rechazos* de Picard, traducido por Sarralde. *Nina o la loca por amor*, de Marsollier se estrenó en junio de 1810 en los Caños del Peral, con anuncio de vestuario y decoraciones nuevas. *El cuento de la liebre*, comedia en un acto de Sarralde, se anunció como “nueva” en enero de 1812, pero no tuvo mucho éxito, pues sólo estuvo dos días en cartel sin ninguna reposición. También de este año es el estreno de la comedia breve *La casaca*.

11.4.6. Óperas y operetas

Con la llegada de las tropas francesas y el comienzo de la guerra, la ópera se concentró en un teatro de menor importancia, el de los Caños del Peral, al que solían asistir los oficiales franceses y los altos personajes de la aristocracia que componían la corte del rey intruso. Cuando cerró este coliseo en 1810, la representación operística no murió por completo, sino que pasó a cantarse en los otros. El teatro de los Caños fue arrendado en mayo de 1808 por los profesores de una compañía de óperas que habían venido de Barcelona. Estos profesores eran las Señoras Marquesini, Crachati, Fineschi, y los Señores

⁵³⁷ Escribe Andioc que en el ms. 1-335 del A. M. M. se le atribuye esta obra a María Rosa de Gálvez. (R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, II, p. 896)

Bonoldi, Rizzi, Gamberay y Saenz. El estudioso Carmena y Millán dice al comienzo de su crónica que todas las óperas que se representaron en el año 1808 fueron cantadas en italiano por la compañía que había actuado en Barcelona, pero que lo que no es posible asegurar es si el repertorio italiano ejecutado en 1809 y hasta julio de 1810 fue desempeñado por los mismos artistas extranjeros que actuaron el 1808, o fue de nuevo encomendado a cantantes españoles.

El repertorio que presentaron los Caños es muy reducido, unas cuantas óperas, la mayoría de ellas bufas, que repitieron intermitentemente a lo largo de los meses que mantuvieron abiertas sus puertas. Como representaron poco número de obras, las detallo a continuación con el número de representaciones que tuvo cada una: *Filandro y Carolina* (48), *La prueba de Horacios y Curiacios* (47), *Los gitanos en la feria* (47), *Las bodas de Laureta* (41), *El príncipe de Taranto* (31), *El matrimonio secreto* (30), *La molinera* (27), *Los amantes a la dote* (25), *Las cantoras aldeanas* (20), *Los enemigos generosos* (17), *El sordo en la posada* (10), *La Talisba* (10), *Camila o el subterráneo* (8) y *El rey Teodoro en Venecia* (5). De hecho, llegó un momento en que, a causa de la falta de novedades, comenzaron a representar no ya óperas completas, sino el primer o segundo acto de las de más prestigio, acompañada de bailes diversos, como tercetos, quintetos, boleras, y bailes llamativos, pantomimos y heroicos, acompañados de decoraciones, nuevos vestuarios o con el reclamo de jovencísimos o nuevos actores, muchas veces niños.

A pesar de que en los teatros de la Cruz y del Príncipe apenas asistía público en los primeros meses de la contienda, no sucedía así en el de los Caños, casi siempre concurrido. El estreno de *La Talisba* en mayo de 1808 fue todo un acontecimiento, estuvo varios días seguidos en cartel y se elevaron los precios de las localidades. El estreno en julio de la ópera o zarzuela bufa *El sordo fingido o en la posada*, toda una novedad del arte dramático español, atrajo bastante público al teatro y fue muy celebrada la gracia especial con que desempeñó el papel de protagonista la primera bufa señora Cruciatí.

Dentro del género operístico encontramos gran variedad de estrenos a lo largo de la contienda, además de los ya comentados, se puso en escena por primera vez el 27 de agosto de 1808 *Filandro y Carolina*; *El rey Teodoro en Venecia*, el 3 de noviembre, y *La selva Padrona o la criada ama*, el 15 de noviembre. La temporada de 1809-1810, más serena, duradera y estable, no se caracteriza por ningún tipo de estreno, más bien por la escasez y

pobreza de los mismos. En los Caños comienzan la temporada con una farsa de música nueva, traducida del francés, *Los amantes de la dote*, que se repitió muchas veces a lo largo del año cómico. Otro estreno en este teatro tuvo lugar el día de la celebración de los días del rey José con *La Elisa o el monte de San Bernardo*, también traducido del francés; y los últimos en julio, con la ópera bufa *Las cantoras aldeanas*, y en noviembre con una pieza semiseria, *La Camila o el subterráneo*. Recordamos el estreno de *El barón fingido*, que fue la primera composición que el compositor español Narciso Paz dio al teatro, en marzo; y *Juanito y Bernardón*, en mayo. Del compositor español también se estrenó la ópera *La siciliana*. El 16 de junio fue el estreno en los Caños de la ópera traducida del francés *La niña o la loca por amor*, con bastante éxito; y justo un mes después, pocos días antes de que cerrara definitivamente sus puertas al público, puso en escena la ópera nueva *Quien la hace la paga*.

Una vez que cerraron los Caños, en 1812, el Príncipe y la Cruz asumieron también las funciones de ópera, y representaron tantas como comedias. La orquesta del Príncipe estaba constituida por cuatro primeros violines, cinco segundos (uno de ellos con obligación de tocar los timbales), dos violas, un violonchelo, dos contrabajos, dos oboes, un clarinete, un fagot y dos trompas. La de la Cruz lo estaba por cuatro violines primeros y cuatro segundos, tres violas, un violonchelo, dos contrabajos y los mismos instrumentos de viento. Los teatros tenían contratado un compositor que, según el Reglamento de 1807, en su capítulo VII, decía que debían componer anualmente una ópera en dos actos, dos operetas y doce tonadillas. El Príncipe puso en escena *Mi tía Aurora* y *El Gulistán o el hullá de Samarcanda*, la primera de las cuales se repuso con mucha frecuencia. También destacó, dentro de su repertorio, *La quinta de Escorondón*. El teatro de la Cruz, en 1812, estrenó óperas del francés, que son las representaciones más vistas del año: *Ricardo*, *Corazón de león*, en mayo, con cinco días de permanencia, y *La bella perfumista o el disfraz de la toga* el mes siguiente.

La coletilla que hasta entonces nunca faltaba en los anuncios de los papeles públicos en ninguno de los coliseos “*con tonadilla, sainete y bolero*”, se trastocan en el teatro oficial, el Príncipe, que cambia sus funciones habituales por piezas breves, generalmente venidas del francés, acompañadas de operetas y bailes, también de composición francesa. Las operetas, que se representaron de forma incansable en los años de la guerra, eran casi todas

traducciones, muchas de ellas anónimas. De las que se conoce el nombre del autor destacan las de Dalayrac, Dupaty, Duval, Marsollier; y los traductores con mayor número de piezas fueron Eugenio de Tapia y Enciso Castrillón. La música de las más famosas fue compuesta por Cristiani, García, Bernardo Gil, Cimarosa e Isouard. Podemos destacar, de entre las más representadas, las operetas *El secreto*, de Hoffman y Solié, traducida por Enciso en 1801, que se representó sesenta y cuatro veces en el Príncipe; *El engañador engañado*, de Bernard-Valville, traducida por Rodríguez de Arellano en el mismo año y que se llevó a las tablas cincuenta y tres días; tuvo muchísimo éxito y estuvo en cartel cuarenta y dos días la opereta *Quien porfía mucho alcanza*, traducida en 1802 de un original francés desconocido, con letra y música de Manuel García. *El Marcelino*, original de Eugenio de Tapia y música de Gil, también de 1801, se puso en escena en treinta y una ocasiones; *Felipe y Juanita*, traducción de *Philippe et Georgette* de Boutet de Monvel, veintinueve veces; *El califa de Bagdad*, traducción de la opereta cómica de d'Acourt de Saint-Just, por Eugenio de Tapia o María Rosa Gálvez, llegó a representarse veintidós días. Por último, también sobresalieron la opereta anónima *El colérico*, escrita en 1803, *La esclava persiana*, de Marsollier, *El enredo provechoso* de 1805 y original de Eugenio Cristiani, y *El delirio o las consecuencias de un vicio*, de Révérony de Saint-Cyr, y atribuida su traducción a Dionisio Solís. También se representó alguna ópera en un acto, como la de *Los enemigos generosos* de autor anónimo, estrenada en 1809 y que fue una de las más representadas en los Caños del Peral durante la guerra.

No faltaron tampoco melodramas en un acto, como *Fatme y Selima*, de Rodríguez de Arellano, que se representó tres días en octubre de 1811 en los Caños con todo su aparato teatral; *El negro sensible* de Comella, y *El preso o el parecido*, de Duval traducido por Eugenio Tapia. Ninguna de ellas alcanzó más de cuatro representaciones en los años de la invasión.

11.4.7. Bailes

La mayor nómina de obras nuevas de teatro breve representado durante la Guerra de la Independencia la encontramos dentro del género dramático de los bailes. La mayoría de ellos se estrenaron en el coliseo de los Caños mientras éste estuvo abierto, pero luego no se dejaron de representar, sino que pasaron a formar parte del repertorio de la Cruz, y en

menor medida, del Príncipe. El año de 1808 fue el de más estrenos de bailes dramáticos. Cuanta José Fajardo que, mientras en los coliseos oficiales no se podía ver casi ninguna novedad, no sucedía lo mismo en los Caños del Peral, pues a virtud de autorización concedida por el Municipio el 5 de enero, actuó desde pocos días después, una compañía dirigida por los hermanos Lebrunier, que ejecutaba ciertos bailes fantásticos -llamados diversión asiática- “*en que figuraban morlacos, bayaderas, tártaros y chinos*”, según reza el acuerdo del Municipio. Fue este espectáculo tan del gusto de los madrileños que, desde el día de la inauguración, acudió el público al teatro de los Caños del Peral en considerable número, ascendiendo la recaudación del día a 9.922 reales, cifra colosal para las que solían obtener los otros dos coliseos.⁵³⁸ En el mes de mayo se puso en escena en el Príncipe el titulado *Telémaco en la isla de Calipso o el triunfo de la sabiduría*, y llegó a representarse hasta diecisiete veces. Se trataba de un baile heroico cuyo autor era el francés Dauberval, aunque fue puesto en escena por Francisco Lefebre. Del mismo autor es *El desertor*, baile pantomimo tragicómico de 1790, dispuesto por Juan Medina, que se representó en diversas ocasiones, en algunas de las cuales se presentaba trocado los hombres mujeres y las mujeres hombres. Son los únicos bailes de esta época que se conserva en la Biblioteca Nacional⁵³⁹. En 1806 y 1807 había sido el estreno de las tres obras que enumeramos a continuación, pero su gran éxito lo encontraron en esta época: *Céfiro y Flora o el inconstante fijado*, baile grande que alcanzó las once representaciones; una más llegó a tener el baile pantomímico *Fígaro o la precaución inútil*, otras veces anunciado como *Fígaro o el barbero de Sevilla*, basado en la famosa ópera de Beaumarchais, *Le barbier de Séville* y con música de Paisiello. La adaptación a drama jocosos en un acto la realizó Fermín de Laviano en 1789 con motivo de la proclamación de Carlos IV y en esta ocasión el baile se representó en el teatro de los Caños en celebridad del día de Napoleón

⁵³⁸ J. Faraldo, *El año 1808 en Madrid*, pp. 7-8.

⁵³⁹ *Telémaco en la isla de Calipso o el triunfo de la sabiduría, bayle heroico de la composición del célebre Dauberval, puesto en escena por su discípulo Fco. Lefebre, maestro de bayle en Madrid y discípulo de la Academia Imperial de París, executado en el teatro de los Caños del Peral en 1808*, Madrid, Oficina de Álvarez, 1808. Está dividido en 3 actos y precedido de una advertencia que recalca la moralidad de la obra pues Telémaco vence las pasiones gracias a la sabiduría de mentor. (B. N., T/11467). Y *El desertor, bayle pantomimo tragi-cómico en 3 actos, de la composición de Mr. Dauberval, maestro de bayles de la Academia Real de Música, e inspector de la Escuela de Bayle de S. M. Cristianísima, dispuesto por el señor Juan Medina, que ha de executarse en el coliseo de los Caños del Peral en este año de 1790, que a beneficio de los Reales Hospitales administra la Real Junta de su Gobierno*, s.l. [Madrid], Imprenta de González, s.a. [1790]. Aparece retratada la figura de un Soberano Benigno que perdona a Alexo, ya que éste había desertado por creerse abandonado del amor de su prometida. (B. N., T/12429).

Bonaparte, acompañado de la gratuidad de la entrada e iluminación general. Veintidós veces fue puesto en escena *La hija mal guardada*, basada en el gran baile francés *La Fill mal gardé*, con libreto y coreografía de Dauberval. De julio es el baile grande *Las ninfas de Diana, Don Quixote de la Mancha o sea las bodas de Camacho*, compuesto por Lefebre y *El juego de Paris o el monte de Ida*, baile pantomímico anacreóntico, ya estrenado en 1807, y puesto en el teatro por Mr. Lefebre, en el que Mr. Lebrunier hizo el papel de Paris, y Madama Fernanda el de Enone, figurando todos los demás bailarines en el baile. Y de diciembre, *Diana en la caza*, baile nuevo compuesto y ejecutado por Gaspar Ronzi, que sólo tuvo dos representaciones.

En 1809, si bien disminuyeron los bailes pantomímicos, predominan, especialmente en la Cruz, aquellos basados en tradiciones populares, tanto nacionales como extranjeras. Los estrenos comenzaban en enero con *Anfión, discípulo de las musas*, que tuvo seis puestas en escena. En febrero se estrenó el baile de *Las Modistas*, y en marzo *El puerto de mar o las mujeres vengadas*, pero ninguna de ellas tuvo gran éxito. De abril y mayo son las cinco representaciones de *El nuevo fanático por la danza, o la fiesta del señor Ballonne*, ejecutado por los Lebrunier que estuvo acompañado por un quinteto chinesco de la composición del señor Taboni. De mayo fue el estreno del baile más espectacular de todos, el gran baile nuevo pantomímico, heroico y asiático de la composición de Lefebre *Los celos del Serrallo*, adornado con todas sus decoraciones, evoluciones, marchas, contramarchas, con varios pasos gladiadores, genízaros, eunucos blancos, negros, con un gran final, y su decoración correspondiente de transparentes. Su representación siempre vino acompañada y anunciada con el correspondiente aparato, muy similar al de las aplaudidas comedias heroicas que se seguían poniendo en escena a principios del XIX. En octubre del mismo año se representaba de nuevo adornado con todas sus decoraciones y vestuario nuevo, participando en él todos los bailarines de esta corte. La composición que más éxito tuvo en 1809 fue el gran baile nuevo estrenado en julio *Las fiestas del otoño o los vendimiadores de Modoque*, composición de Mr. Lefebre, que se presentó adornado con todas sus decoraciones. Se añadía la novedad de que cuatro hombres y cuatro mujeres bailaron sobre zancos a la moda de los habitantes de Modoque la alemanda y el vals. En agosto fue el estreno del gran baile *Pierro o el Gallo del lugar, o La lotería del amor*, baile pantomimo, cómico, cuya recaudación estaba destinada a la entrega a una familia desgraciada. De

noviembre es el anuncio de la primera representación del gran baile pantomimo heroico *La muerte del capitán Cook* en su tercer viaje al nuevo mundo, adornado con todas sus decoraciones y trajes nuevos. Pero no debió agrandar, pues no se representó más veces que ésta. Más éxito tuvo, en el mismo mes, el gran baile pantomimo heroico, *Cristóbal Colón en la isla de San Salvador*, adornado con todas sus decoraciones y vestuario, que llegó a las cuatro representaciones. En diciembre se estrenó en los Caños un baile compuesto por Mr. Gallet, maestro de la Academia de Música, llamado *Amor y Cítereas*, y también un baile pastoral pantomímico que agradó mucho al público e incluso se pidió su repetición, *Los inocentes o el amor que viene*. En 1809 se repusieron dos grandes bailes que habían sido estrenados en 1806 y 1807, respectivamente, por la compañía del Príncipe: *La danzomanía o el fanático por el baile*, interpretado, aunque no sabemos si compuesto, por el bailarín francés Armand Vestris y su hijo, y *Anita y Lubín*, que se puso en escena en la Cruz seis veces.

1810 no fue un año de grandes estrenos, seguramente porque cerró definitivamente sus puertas al público el coliseo de los Caños del Peral. En enero se representó *Hijo del amor y La feria de Bacario*; y en febrero el gran baile nuevo, cómico, pantomimo *El Cubero o los amores de Colin y Fanchete*. De 1811 es el estreno de *Los tenderos chismoso*, estrenado en octubre y repuesto cuatro veces, y *La vieja astuta*, pequeño baile pantomimo. En 1812 no hubo bailes y en 1813 se retomó el gusto por ellos con nuevas composiciones: *Los locos de Zaragoza* se representó tres días seguidos en la Cruz. En este mismo teatro se representó con gran éxito en mayo el primoroso baile *Las aldeanas en la corte o la inocencia premiada*. También estrenó la Cruz en este mes *La diversión campestre*, compuesto y dirigido por Andrés García, con otros siete días de permanencia en cartelera. Tres días se representó *El farsal del peluquero holandés*, y en julio se estrenó *Los indios sorprendidos*, con cuatro días en cartel. El *El robo de la casada* lo anunciaban como baile nuevo de medio carácter los días del 22 al 25 de julio de 1813 en la Cruz. Se representó ocho veces, convirtiéndose así en uno de los de más duración en cartelera. Le sigue *Accis y Galatea*⁵⁴⁰, con siete representaciones, el terceto de baile *Los Arlequines*, en diciembre, que permaneció cuatro días seguidos, y *Las molineras caprichosas* que sólo se llevó a las tablas

⁵⁴⁰ Existía con este mismo nombre una zarzuela de Cañizares que se estrenó en el coliseo del Buen Retiro el día del cumpleaños del rey, 19 de diciembre de 1708.

en dos ocasiones. En octubre se bailó *La cachuchita de Cádiz*, que más tarde fue prohibida por la “indecencia de las actrices.” Y por último, de 1814 son los bailes *Apolo y Dafne*, *Las jardineras* y *Un efecto de violencia* que duró un solo día.

11.4.8. El Carnaval y otras diversiones

Por otra parte, las distracciones de Carnaval, tan queridas por los madrileños y prohibidas por Carlos III, fueron utilizadas por Bonaparte con fines políticos y se restablecieron para que el pueblo se distrajese momentáneamente. El teatro de los Caños del Peral, aunque estaba declarado en situación de ruinas, acogió los carnavales desde 1811. Debido al año del hambre, el 19 de marzo de este año no hubo espectáculo ni revista militar, sólo una corrida de toros porque ésta era sufragada por los espectadores con su entrada. Por economía, también se había suprimido la recepción de año nuevo y la comida de gala. Estos días, en los teatros, se evocó el problema del hambre en la Cruz, el teatro más popular, con la puesta en escena de *Lo que puede el hambre* el 5 de noviembre, y *El hambriento de Nochebuena* el 25 de diciembre. En febrero hubo bailes de máscaras desde las ocho de la noche hasta las seis de la mañana. A mitad de febrero del año siguiente, 1812, y ya cercano el final del año cómico, el pueblo de Madrid se desvivió en las fiestas de Don Carnal:

“En los días de carnaval se ha entregado el pueblo de esta corte a las diversiones del tiempo con la alegría que le inspiran la tranquilidad y seguridad de que disfruta. El disfraz de las máscaras, permitido desde el año pasado por el REI nuestro Señor, después de una prohibición de más de 40 años, es la diversión que generalmente se ha preferido. Así la calle de Alcalá y el Prado han presentado el vistoso espectáculo de cuadrillas vestidas de trages muy lucidos e ingeniosos, y el de un concurso de gentes de todas clases, e individuos de distintas naciones, que participaban de la alegría universal, la que en nada ha sido turbada por el menor desorden ni disputa. En el teatro de los Caños del Peral, consiguiente a otro permiso del REI nuestro Señor, ha habido también bailes de máscaras durante las tres noches de carnaval, a los que ha concurrido un gentío inmenso. Los variados y extraños disfraces de los concurrentes han contribuido a hacer aun más brillantes

estas fiestas, que principiaban a las ocho de la noche, y duraban hasta las seis o más de la mañana del día siguiente”.⁵⁴¹

A pesar de la situación de hambruna de Madrid, se autorizaron durante las fiestas de Carnaval las diversiones de bailes de máscaras y disfraces en el teatro de los Caños. El 19 de marzo de 1812 fue brillante y aparatoso, a pesar de la penuria. Hubo actos benéficos y se repartieron premios y dinero. A partir del mes de enero de 1813 las funciones que se llevaron a cabo en el coliseo del Príncipe compartieron cartel con los bailes de máscaras, que habían sido permitidos por Bonaparte, y desde finales de febrero estos bailes fueron el único divertimento ofertado en el teatro nacional. El martes de Carnaval hubo una profesión de máscaras exhibiendo trajes militares franceses desde los tiempos de Carlomagno hasta finales del siglo XV.

A partir del 23 de enero de 1809 encontramos anuncios en la prensa de otras diversiones paralelas a las celebradas en los coliseos, como las que ofrecía en la calle Caballero de Gracia, casa número 34, cuarto principal interior, frente al oratorio, el maquinista conocido como El Espadero: un drama en cuatro actos, titulado *Los peregrinos dichosos y regreso de María Santísima a Nazaret*, el chistoso sainete de *La Muger vengada*, y el baile inglés, todo adornado de vistosas decoraciones. Poco después, el día 2 de febrero, en el teatro pintoresco y mecánico de la calle de Alcalá, se representaron las escenas siguientes por mano del empresario Jean Baptise Gazail: la aurora o primera luz del día en las inmediaciones del regio en Calabria; el puente de la Trinidad, y una parte de la ciudad de Florencia; vista de la isla de Malta, tomada por la grande entrada del puerto, vista de las cercanías de Coblenza sobre el Rhin, la plaza de Carrusel y el palacio de las Tullerías en París, y el sol en su ocaso con vista de una parte de la ciudad de Ginebra y sus inmediaciones. Podemos observar, durante el reinado de José Bonaparte, que ya no sólo se ofertaban estas funciones en tiempo de Cuaresma, sino a lo largo de todo el año. Así, en junio de 1809 Bernardino Rueda, en la calle Fúcar, ofreció juegos de física, aritmética, sombras chinescas y bailes. En septiembre, el mismo empresario se trasladó a la calle de Fuencarral con su compañía y allí ofreció una miscelánea divertida y chistosa con varios juegos de manos, *El licenciado Farfulla*, adornada de arias, dos tercetos con aumento de

⁵⁴¹ *Diario de Madrid*, 12 de febrero de 1812, p. 1290.

orquesta, el minué afandangado y la pieza titulada *El médico y los cautivos*. A lo largo de todo el mes de octubre Bernardino representó con títeres muchas funciones iguales a las que se representaban en los coliseos oficiales, como *El esplín* y *La cura de los deseos*, *Donde hay agravios no hay celos*, *La gitanilla fingida por amor*, adornada de dúos, arias, cuartetos, polaca, *El fin del pavo*, bailes, fantasmagorías, *La esposa amable*, *El triunfo de las mujeres*, *El soñador engañado*, *Los parvulillos*, con las ilusiones de la fantasmagoría, *El disfraz venturoso*, *El trueque de las criada*, *El enemigo de las mujeres*, *El soñador con verdades*, *El avaro arrepentido* y *Los hombres solos*.

En el mes de noviembre del mismo año el empresario Corcuera ofreció la pantomima del *Arlequín pastelero y molinero en el horno* y el baile general de *Los boticarios*. En diciembre Bernardino estrenó la pantomima nueva *El soldado Escanda Rabec y arca de transformación* junto a acrobacias y exhibiciones físicas, la maroma gigante en la que un niño hacía diferentes suertes, payasos, cuerda floja, destreza y agilidad en la maroma también por ágiles mujeres, bolero, juegos de manos por el propio Bernardino y conclusión de la función con un baile pantomimo, *El astuto arlequín y el molinero tonto*. Al mismo tiempo, la compañía de títeres de Valentín Corcuera, asentada en la calle de san Berbarado, prometía baile y pantomima *El arlequín esqueleto*, una miscelánea, o una primorosísima función, compuesta de excelentes piezas en verso, baile, etc., la pieza *La Florentina*, el sainete *Los locos de Zaragoza*, sinfonías e iluminación de la casa, *El gracioso engaño creído* y pantomima de la muerte del arlequín, *La mujer firme*, tonadilla y sainete. Dos nuevos empresarios comenzaron a actuar en octubre de 1809: Juan González Mantilla y Josefa Bambolees, en la calle Santa Isabel, donde, hasta el mes de diciembre, pusieron a disposición del público juegos de física, metafísica y aritmética, y fantasmagoría: *La barca de Aqueronte*, *Danza de las Brujas*.

En enero de 1810 se publicaba en la prensa el aviso de máquinas astronómicas donde se manifestaba el sistema celeste, un Nacimiento en la calle del Olivo Alto, y del 1 de enero al 6 de marzo en Caballero de Gracia un gabinete de figuras de cera que representan la historia de Sansón. En abril del mismo año, Bernardino Rueda y Antonio Suárez el Rubio ofrecieron en la calle de Toledo durante los meses de abril y mayo juegos de manos, boleros, sombras chinescas, la pieza en dos actos *El mágico amo y criado*, una corrida de toros imitando en todo al natural, el baile nuevo *Los chinos*, y *Molineras*

inocentes y soldados astutos. También se anunciaban para este mes volatineros, juegos de mecánica, destreza, ilusiones, etc. El día de Pascua de Resurrección de 1810, en la sección de avisos de la prensa diaria, se podían leer los anuncios de gran cantidad de funciones en casas particulares: sombras chinescas, juegos de manos, bailes, fuegos pírnicos, etc. Para finales de este mismo año Valentín Corcuera presentó en la calle de la Victoria una miscelánea con suertes nuevas, volatines, sombras chinescas y pantomimas. Por su parte, el Espadero, representó en la calle Caballero de Gracia la pieza en 5 actos *El tránsito del Jordán*, con todas sus decoraciones nuevas y coros de música, y el sainete *El celoso castigado*, con bolero. También el drama *Los peregrinos dichosos o regreso a Nazaret*, piezas chinescas y fin de fiesta de *Los volteadores valencianos*. En diciembre de 1810, desde el día de Navidad hasta el de Nochevieja, los títeres subieron a las tablas de los coliseos, como en el de la Cruz, donde pudieron ver *El católico Recaredo*.

De enero a diciembre de 1811 Valentín Corcuera, anunció fantasmagorías y piezas teatrales: *El perro dogo de Inglaterra*, *La muerte de Arlequín*, *El arlequín aprendiz de mágico*, *El enfermo celoso*, *Arlequín esqueleto*, *Arlequín pastelero*, *Arlequín estatua*, *Los novios burlados*, *El gallego embrollón*, *El hidalgo de la aldea o el triunfo del Dios Baco*, *Cuánto puede el interés*, etc. A mediados de enero 1811 se anunciaba la función que tendría lugar en la calle de la Concepción Jerónima: *El negro sensible*, divertido monólogo *Perico el de los Palotes*, tonadilla *Contra gusto no hay disputa*, baile inglés y bolero. Hasta febrero estuvo la función de *El diablo predicador*, adornada completamente con todas sus figuras y tramoyas: todas las figuras nuevas, vestidas con primor y movidas con la mayor propiedad, según detallaba el anuncio, y la tonadilla *El abate y el torero*. No encontramos más avisos hasta el 27 de noviembre de 1811, día en que El Romano con su compañía daba función de maroma, con pantomima *El dogo Mallorquín* y baile *Las modistas*, “*correspondiendo sus esfuerzos y difícilísimas suertes nunca vistas del salto del sol y otras, a la diferencia que hay de trabajar en un distrito pequeño a un teatro y que conseguirá complacer a un público tan ilustrado.*” En la calle de Toledo se exhibieron en las Navidades de 1811 los autómatas pequeños, es decir, aquellos que por movimientos de sí mismos realizaban sus habilidades. Entre ellos exhibían estatuas de Roma que hablaban, figuras que marchaban y tocaban instrumentos militares, zapateros, modistas, molinos de viento, etc.

De 1812 no hemos encontrado ningún aviso en la prensa. En febrero de 1813 se representó una miscelánea en la calle del Príncipe: máquina de sombras donde se ejecutó el pasaje del diluvio universal, la pieza nueva en dos actos *La mágica protege el amor*, siendo todas sus tramoyas de la mayor propiedad, la divertida escena del *Arlequín enamorado* y *chascos del molinero*, y un bolero. En marzo se anunciaban varias misceláneas y funciones de varias suertes de combinación, sorpresa y juegos de manos. Para el 1 de marzo se ejecutó en sombras la historia de *El burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*, “reducida a lo que permite dicho mecanismo con la mayor propiedad”, el 19 el baile de *La dama fecunda con catorce hijos* y la pieza de *La riña en la posada*, y el 25 *Las picardías de las mujeres*, baile del *Gigante* y baile inglés. Marcos Latronche en la calle del Príncipe ofreció del 28 de marzo al 20 de abril de este año una máquina real de figuras de movimiento y las siguientes obras: *Pródigo y rico avariento*, adornada de todo su aparato teatral, coros y figuras vestidas y movidas con la mayor propiedad; sainete *La casa de los locos*, pieza *El abate cortejante*, *El cicatero castigado*, *Eurídice* y *Orfeo*, adornada con nuevas y vistosas decoraciones, y tramoyas de magia bien servidas. De 1814 encontramos los avisos de la representación en títeres de *Los trabajos de Job*, con todo su aparato teatral y transformaciones, completa orquesta de instrumentos, coros y pastorelas; de *Don Juan de Espina en Madrid*, de *El hijo pródigo y rico avariento*, con decoraciones nuevas, elevación, etc., del fin de fiesta *La casa de los locos*, y por último, del drama sacro *Los dos amigos de Dios* y *destrucción de Sodoma*, manifestando al final la ciudad abrasada con toda propiedad, drama con baile de máscaras y lluvia de fuego.

A otras diversiones pudieron asistir los madrileños durante la ocupación francesa. En 1810 el empresario Mauricio Estellón y su compañía pidió permiso para realizar funciones de pólvora en la plaza de toros. La respuesta que le dieron del Ayuntamiento fue positiva pues miraba estas nuevas diversiones como muy convenientes para el público y de bastante utilidad para sus intereses; y como los Jefes Militares de Madrid no pusieron reparo ninguno en su ejecución, S. M. permitió que se diesen al público estas nuevas diversiones, siempre que el señor Corregidor mantuviera el orden y decoro debidos, y que sólo se hicieran en los días de fiesta para no distraer a los jornaleros y menestrales de sus haberes. En julio de este mismo año el Ministerio de Interior concedió licencia a los señores Briere y Colignon para tener diversiones y juegos públicos en la parte de los jardines del

Retiro, que había sido cedida a la Municipalidad. El 18 de mayo estos señores habían dirigido un comunicado al Corregidor, Dámaso de la Torre, en el que le decían “*Usted verá sin duda con gusto que los artistas procuren esmerarse en contribuir a hacer aun más agradable la residencia en esta capital*”. El Corregidor cedió a la villa de Madrid el jardín de El Retiro para que se pudieran establecer varios objetos de gusto y primor. Pretendían alquilarlo los empresarios por cuatro años y hacer en él los establecimientos siguientes: hermohear las calles de árboles con distintas decoraciones que se iluminarían, colocar en diferentes pasajes juegos sencillos como el de la cucaña, la sortija, el columpio, los volatines, farsistas, fuegos artificiales, y en el estanque, pasearse en lanchas pequeñas y figurar combates. La entrada costaría seis reales, una cuarta parte para la villa y las otras tres, una vez deducidos gastos, para los firmantes. La Municipalidad aceptó esta proposición siempre que se le diese íntegra la cuarta parte; pero aconsejaba a los empresarios franceses que moderasen un poco la entrada a solo cuatro reales para asegurar mejores ventajas.⁵⁴²

El 6 de diciembre de 1813, en el *Redactor General*, se anunciaba lo siguiente en la sección de Teatros:

“En el de los Caños del Peral, el día 8 del corriente, habrá una academia de poesía extemporánea en rima y música italiana; se cantará de repente sobre cualquier tema de Historia sagrada, profana, natural, militar, eclesiástica; Mitología, física, química, medicina, legislación, comercio, geografía, náutica, astronomía, música, pintura, agricultura y escultura. Lirindo partenio, poeta árcade siciliano, es el que ofrece al público literato esta función, en la cual hará lo posible para contentar y satisfacer a las preguntas eruditas, siempre cantando en rima y música italiana, y acompañamiento de orquesta. La música será de los mejores profesores italianos. La novedad de la función, y el crédito que el mismo profesor ha logrado en otros teatros de la Europa le hacen esperar que este benigno público le honre con su asistencia. Se empezará a las cuatro y se acabará a las seis de la tarde. Los temas de las preguntas se darán por escrito en la venta de billetes antes de empezar la función”.

⁵⁴² A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 2/412/23.

Además, sabemos que no se suprimieron las castizas fiestas madrileñas como eran la romería de San Isidro, las procesiones de Semana Santa, las verbenas de San Juan y San Pedro, la procesión del Córpus, etc. José I salió definitivamente de Madrid el 17 de marzo y, sin embargo, el 19 se celebró su fiesta onomástica como si todavía estuviese en Palacio. La víspera dispararon los cañones cien salvas de artillería anunciando el acontecimiento.

11.5. Breve acercamiento al teatro de provincias⁵⁴³

11.5.1. Barcelona

Para el estudio del teatro en la Ciudad Condal contamos con dos interesantes estudios, el de los investigadores María Teresa Suero Roca y José María Sala Valldaura⁵⁴⁴. Suero Roca reconstruye la cartelera basándose en el *Diario de Barcelona*. Comenta que las representaciones fueron complejas en este período, compuestas de diferentes piezas, y que el sistema de abonos obligaba a la variedad, por lo que casi todos los días había diferente función, lo que suponía un gran esfuerzo para los intérpretes. Explica que en los períodos de ocupación francesa las piezas ofertadas al público fueron mayoritariamente de filiación francesa, como la que se representó el 2 de mayo de 1808 a la gloria de los invasores: *El más valiente francés* y *Mariscal de Birón*. Valldaura, por su parte, realiza una estadística de los autores y obras más veces puestos en escena durante el período 1800-1814, y llega a la conclusión de que los más representados del Siglo de Oro fueron Calderón y Lope, y del XVIII, Comella y Arellano. No mencionan ninguna obra patriótica debido a que el teatro cerró sus puertas entre agosto de 1808 y julio de 1811, entre otros motivos por no haberse

⁵⁴³ Hemos escogido las ciudades de las que más noticias se tienen sobre este período o de las que hay algún estudio realizado. Información con respecto a otras ciudades se conserva en el A. H. N., Sección Estado, legajo 11407. De Santander, por ejemplo, sabemos que, hasta después de la Guerra de la Independencia, sus habitantes no tuvieron la oportunidad de asistir a representaciones de comedias. La visita de una compañía en 1802 desató una serie de incidentes entre la Municipalidad y el obispo de la diócesis, que impidió las representaciones en beneficio de la moral pública y las buenas costumbres. Véase el estudio de Fernando Gomarín Guirado, *Incidentes entre el Obispo y la oligarquía de Santander por representaciones teatrales en vísperas de la Guerra de la Independencia*, Santander, F. Gomarín, 1983. Sobre otras provincias aporta información A. M. Freire en su artículo “El definitivo escollo”.

⁵⁴⁴ M. T. Suero Roca, *El teatro representat a Barcelona de 1800 a 1830* y J. M. Sala Valldaura, *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo. O las musas de guardilla*.

hecho los abonos suficientes para la reapertura del teatro, como anunciaba amargamente el Director de la Sociedad Cómica en el *Diario de Barcelona* el 3 de mayo de 1809.⁵⁴⁵

11.5.2. Cádiz

Esta ciudad andaluza fue uno de los focos más activos de la resistencia intelectual a la propaganda política de los Bonaparte. En la ciudad de Cádiz, baluarte de la libertad española, no se abandonó nunca el desenvolvimiento normal de la ciudad, incluidas las actividades culturales y recreativas, que incluso proliferaron y se hicieron imprescindibles. La Academia de Buenas Letras, fundada por José Joaquín de Mora, Antonio Alcalá Galiano y el conde de Casas Rojas, continuó con sus actividades hasta 1810 en que hubo de cerrar sus puertas por la marcha de los dos primeros. Entre tanto, llegaron a Cádiz Martínez de la Rosa, Quintana, Nicasio Gallego y el duque de Rivas, enriqueciendo la vida cultural de la ciudad, que ahora más que nunca parecía necesitar de teatros, tertulias y periódicos con los que alimentar un espíritu ciudadano ávido de noticias y angustiado por la guerra que parecía no tener fin. Cuenta el investigador Ramón Solís que en los días de las Cortes, el afán de aprender y el respeto por todas las culturas hizo que la ciudad se reafirmara en su culto a la ciencia y al estudio. Solís ha recogido la representación de 109 comedias durante el asedio, concretamente desde el 27 de noviembre de 1811 al 29 de diciembre de 1812. Para ese mismo período habría que añadir 90 títulos de sainetes, lo que nos da una idea de la magnífica vida teatral, aun cuando las obras no fueran de relieve⁵⁴⁶. En el *Diario de las Sesiones de Cortes* encontramos el discurso del diputado Mejía Lequerica en defensa de la apertura de los teatros, alegando que las funciones dramáticas suscitaban el valor y el patriotismo, y que había que promover el celo de los poetas para que compusieran obras a tal fin. Además de su utilidad patriótica, veía que se podía destinar una parte de sus beneficios a los soldados y a la fábrica de fusiles. Presentó un proyecto para representar obras subversivas en mérito literario y político y que el teatro fuese agradable escuela de ilustración y costumbres nacionales, premiando a los poetas patriotas que escribiesen piezas sobresalientes en mérito literario y político. Además, ideó la forma de una red de “Teatros Nacionales” organizados sobre el modelo del que quería organizar en Cádiz⁵⁴⁷. Podemos

⁵⁴⁵ Véase A. M. Freire, “El definitivo escollo del proyecto neoclásico”, p. 383.

⁵⁴⁶ R. Solís, *El Cádiz de las Cortes*, pp. 369-400.

⁵⁴⁷ E. Tierno Galván (ed.), *Actas de las Cortes de Cádiz*: Sesión del 24 de diciembre de 1810.

leer también en el mismo *Diario* cómo el diputado por Valencia, Joaquín Lorenzo Villanueva, se lamentaba de que cuando todas las provincias estaban sumergidas en aflicciones y amarguras, los habitantes de Cádiz sólo pensasen en divertirse⁵⁴⁸. El *Redactor General* también se hizo eco de la polémica y apoyaba la reapertura escribiendo en sus páginas que el teatro evitaba en partes que los hombres se distrajeran en escandalosas casas de juego y prostitución.

El actor y empresario Mariano Querol aportó su granito con un manifiesto del que ya hemos hablado en el que defendía la utilidad patriótica y moral del teatro: *Un actor emigrado de Madrid con el mayor respeto del público*. Alegaba que el teatro influía inmediatamente en las costumbres e inflamaba e interesaba en todos los asuntos peculiares a la causa de la nación y la religión. Después de contar los altos beneficios y muestras de patriotismo que el teatro había causado en Madrid, advertía de que el gobierno de Cádiz no podía dejar de atender a la aliada nación británica, a quien tenía en su plaza “*sin más diversión que la de verter su sangre por defender nuestra causa*” y que la política exigía tener un teatro abierto para que, “*en los intermedios de sus fatigas, tengan honesto recreo y se instruyan mejor en el idioma español*”.⁵⁴⁹

El escritor Ramón Solís relata que al inaugurarse al fin el teatro esta novedad chocó con la opinión pública y con el voto general de la nación que, por un impulso simultáneo, cerró todos los teatros y no pensó más que en defenderse con oraciones, rogativas, fusiles y balas, pues para muchos ciudadanos respetables era de mal tono que el teatro levantara el telón mientras se luchaba en los distintos campos de batalla. Al final se dispuso que el veterano actor Mariano Querol, como empresario del teatro de Cádiz, podría abrir las puertas del mismo el 3 de noviembre de 1811. Los cómicos gaditanos agradecieron a las Cortes el interés que se habían tomado por su profesión por lo que, en señal de agradecimiento, colocaron una placa en la puerta principal del teatro, y posteriormente entregaron el producto resultante de la tragedia *Roma libre* a la tesorería nacional. Con este acto acabaron las cuestiones teatrales en el *Diario de Sesiones de las Cortes*.

⁵⁴⁸ E. Tierno Galván (ed.), *Actas de las Cortes de Cádiz*: Sesión del 12 de mayo de 1811. Para conocer en profundidad las diversas proposiciones que se hicieron en el Parlamento de España al hablar de teatro, los decretos sobre el teatro de Cádiz, la apertura, las consecuencias, críticas, etc., consúltese Pedro Pascual Martínez, “Parlamento y teatro en el siglo XIX”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 324-334. Entre los documentos de época véase también *Comedias. Proposición que hizo en la sesión del 19 el diputado D. S. L.*, Cádiz, Imprenta de Carreño, 1811.

⁵⁴⁹ M. Querol, “Un actor emigrado”, p. 515.

Este mismo año se publicó en Cádiz el célebre *Diccionario Razonado Manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España*, y que estaba dirigido contra los liberales. Definía la palabra “Teatro” como “*Escuela filosófica en que se bebe en copa de oro todo el veneno de la seducción, de la impiedad y de la irreligión. Allí se infatua la razón, el corazón se afemina, la moral del evangelio desaparece, las pasiones del hombre se exaltan*”.⁵⁵⁰

Mientras se celebraba en Madrid con una función gratuita en los teatros la entrada de José I en la capital el 25 de julio de 1808, en el coliseo de Cádiz se representó el *Melodrama en un acto en celebridad de la victoria conseguida en Bailén por las armas españolas*, que ya hemos comentado con anterioridad, y que en ocasiones se cita como *La victoria de Andalucía*. El 30 de mayo de 1809 se puso en escena la opereta alegórica *Las cuatro columnas del trono español* escrita por Enciso Castrillón, en celebridad de los días de Fernando VII. Este mismo año se representó en Cádiz otra pieza de Enciso, *Una fineza de Inglaterra o sea la libertad de las tropas españolas que estaban en el Norte*, obra con la que trataba de prolongar la idea de la benéfica acción del pacto entre España e Inglaterra que había iniciado Zavala con su pieza alegórica de *La alianza*. Se estrenó, a pesar de su dificultad de la puesta en escena de las espectaculares batallas, en el teatro de Cádiz para festejar el día del rey aliado Jorge III.

Enmanuel Larraz, en su artículo “Teatro y política en el Cádiz de las Cortes”, analiza el repertorio del teatro gaditano desde el 20 de noviembre de 1811 hasta el fin de 1813. A fines de 1811 se representó sobre todo un teatro de divertimento, con alguna que otra obra de exaltación patriótica, para lo cual se echó mano de anteriores comedias heroicas como *La Raquel*, *Las mocedades del Cid* o *El Católico Recaredo*. Escribe Allison Peers que, cuando el 20 de noviembre de 1811 se abrió el teatro de Cádiz, el patriotismo proscribió la representación de todo lo que fuera francés o siquiera afrancesado. La consecuencia, continúa, fue que en unos cuantos meses se representarían cinco comedias de Lope, seis de Calderón, dos de Rojas, una de Tirso y una de Moreto⁵⁵¹. También se puso en escena *La batalla de Pavía*, que podía hacer recordar fácilmente a los espectadores la mítica victoria de los españoles contra el rey francés Francisco I. Se representaron otras

⁵⁵⁰ *Diccionario Razonado Manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España*, Cádiz, Imprenta de la Junta Superior, 1811.

⁵⁵¹ E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, I, pp. 227-228.

nuevas como *El valiente Espoz y Mina* y *La entrada del Empecinado en Valencia*, que seguían tratando de poner ejemplos valiosos en el teatro y de mostrar una dimensión mítica. En 1812, sin embargo, el repertorio fue más polémico. Se usó el escenario no sólo para representar luchas contra el invasor francés sino también para disputar entre liberales y serviles. El primer ataque contra los del servicio “frailuno” fue la puesta en escena de *El diablo predicador*, que en su origen exaltaba la labor y religiosidad de los franciscanos de Toledo, pero que ahora se daba realce a un monje comilón y ridículo. El *Sancho Ortiz de las Roelas* lo readaptaron contra el absolutismo, puesto que la ideología de obediencia al rey, aunque fuese de una injusticia, era totalmente servil. Martínez de la Rosa, como ya hemos visto, fue el encargado de escribir una comedia nueva en la que se burlaba de los serviles: *Lo que puede un empleo*.

El poeta Juan Bautista Arriaza escribió *La tragedia del Dos de Mayo*, que fue llevada a las tablas por primera vez en Cádiz, el dos de mayo de 1812, teniendo como actor principal al famoso Juan Carretero. Se trataba de una loa compuesta por un monólogo y un himno con música de Benito Pérez. La obra acababa con una décima triunfal en que se exaltaba al heroico cuerpo de artillería. Fue muy aplaudida y coreada por el público⁵⁵². El himno se cantó en el teatro la noche del dos de mayo “*haciendo el coro a una en el estribillo, orquesta, actores, cantantes y público, pues cuantos asistían a la sala, puestos de pie y con frenético entusiasmo, entonaron armónicamente aquel canto, que era entonces el de la libertad de la Patria*”.⁵⁵³

Escribe Jorge Campos que en las piezas específicas que se escribieron para ser representadas en el teatro de Cádiz se advierte “*más fuerte la carga política, la penetración el teatro del ideario expresado por los diputados y una intención revolucionaria que no hemos hallado en el repertorio madrileño, más inmediato al comienzo de la guerra y, en fin de cuentas, al Antiguo Régimen*”⁵⁵⁴. Como ejemplo para esta consideración pone la obra de *Roma libre*. Y es que los actores de esta ciudad eran claros partidarios del liberalismo, como demostraron en su placa de agradecimiento al Congreso fechada en el “V año de la guerra contra la tiranía”. Por este mismo motivo ideológico rehusaron representar la

⁵⁵² Dicha información y la letra completa del himno se pueden leer en el capítulo “El Dos de Mayo en el teatro y la lírica”, del libro de J. C. Montón, *La revolución armada del Dos de Mayo en Madrid*, pp. 308-309.

⁵⁵³ J. Pérez de Guzmán, *El dos de mayo de 1808*, p. 826.

⁵⁵⁴ J. Campos, *Teatro y sociedad*, p. 167.

refundición de Trigueros *Sancho Ortiz de las Roelas* por estar “llena de las más bárbaras máximas de despotismo”.⁵⁵⁵

Sobre *Roma libre* ya hemos hablado de su puesta en escena en la capital. En Cádiz tuvo lugar su estreno. Los actores la representaron gratis conscientes de su valor simbólico y como muestra de su espíritu cívico. El prólogo en verso que precedía a la obra fue recitado con el mayor entusiasmo por parte de la actriz Agustina Torres. En 1813 y 1814 se llevó a los escenarios de Cádiz la traducción de Alfieri de su tragedia *Philipo*, obra en la que se retrataba a Felipe II, al que los serviles consideraban un rey ejemplar para la grandeza de España y que además había prohibido los espectáculos públicos. Los liberales, por su parte, lo consideraban un rey tirano y con este sentido de rechazo a la ideología servil la representaron. Cuenta Enmanuel Larraz que los franceses también tuvieron intención de usarla para su repertorio, con un fin eminentemente político: mostrar la tiranía de este rey español y contraponerlo con la bondad de José I, sin embargo, no sabemos las causas, no se llegó a representar en la capital.

Otras piezas patrióticas que se representaron en esta ciudad pero que no han llegado hasta nosotros son *La Patria*, monólogo con intermedios de música, escenificado el 19 marzo de 1812⁵⁵⁶, *La venida del soldado*, tonadilla, el 30 mayo del mismo año, los sainetes políticos *El amante liberal*, en febrero de 1812 y *El tío Vigornia*, en abril, el baile *La entrada de lord Wellington en Madrid*, en octubre de 1812 e *Himno y marcha de lord Wellington*, en enero de 1813. Sí se conservan la gran cantidad de canciones con las que solían finalizar las funciones patrióticas en el baluarte gaditano. Algunas de ellas son *Recuerdo del dos de mayo*, canción elegíaca, o *Canción cantada en el teatro de Cádiz la noche del 23 de agosto a la entrada de Josef Napoleón en Madrid*, en la que el coro decía:

“Napoleón primero
¡Ay infeliz de ti
si nuestro Rey Fernando

⁵⁵⁵ *Diario Mercantil* de Cádiz, 7 de diciembre de 1812. La adaptación fue criticada por haber dejado difusa la figura de un monarca que actúa irracionalmente sin someterse al dictado de la ley. La mayoría de las obras barrocas tenían la expresión de una ideología contraria a las ideas liberales, y eran consideradas como empresas de sumisión de los espíritus que pretendían mantener el absolutismo.

⁵⁵⁶ Se acompañó su recitado de una obertura a gran orquesta, un himno en loor de la Constitución, el drama sacro en tres actos *Las Profecías de Daniel*, una sinfonía patriótica, arreglo de Don Benito Pérez, y la danza alegórica *El Templo de la Fama*.

no regresa a Madrid”.

Otros títulos son la *Canción patriótica cantada en el teatro de Cádiz el día 25 de julio de 1808*, o la *Canción inglesa cantada en el teatro de Cádiz el día 28 de abril de 1809*, que se conservan dentro de la *Colección de canciones patrióticas hechas en demostración de la lealtad española*. Francisco Sánchez Barbero, escritor liberal que contribuyó a la causa de este grupo político es el autor de la *Canción patriótica* que comenzaba “*A las armas corred, Españoles / de la gloria la aurora brilló*”, publicada en Cádiz, Nicolás Gómez de Requena, s.a. [1808]. Se la atribuye Adolfo de Castro al autor de la ópera *Saúl*, “con cuya música puede cantarse” según expresa la nota puesta al pie del texto. Fue compuesta para la bendición de las insignias de los batallones de voluntarios distinguidos de Cádiz que se crearon en este año.

11.5.3. Córdoba

La cartelera teatral cordobesa entre los años 1800-1830 no estuvo exenta de los avatares culturales, políticos y sociales que sufrió el resto del país. La investigadora Carmen Fernández Ariza expone en su trabajo sobre el teatro en esta ciudad andaluza que no ha podido reconstruir la cartelera en su totalidad por la ausencia de la información deseada en los archivos, y añade que los únicos datos del repertorio de este momento histórico de Córdoba son los que se refieren a obras que se prohibían por ser revolucionarias, así como *Roma libre* y *Ojo alerta que asan carne*, dos ejemplos de teatro político⁵⁵⁷. La primera de ellas fue suspendida momentos antes de que comenzara la función. Fernández Ariza cita el testimonio de Manuel Chaves que recoge el entusiasmo con que el público recibió esta obra cuando se utilizó para inaugurar la temporada teatral hispalense en 1820: “*el público halló suficientes motivos para entusiasmarse ante aquellos versos enérgicos con que el fundador de la república romana, el noble Julio Bruto, apostrofaba a opresores de su patria. Y tan grande fue el éxito alcanzado que no se limitó*

⁵⁵⁷ C. Fernández Ariza, *El teatro en Córdoba en el primer tercio del siglo XIX*. También encontramos información del teatro cordobés en el artículo de Luis María Ramírez de las Casas-Deza, “Historia del teatro en Córdoba”, en *Trabajos inéditos de la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, I, Córdoba, Imprenta, librería y litografía del Diario de Córdoba, 1880, Rafael Ramírez de Arellano, *Nuevos datos para la historia del teatro español. El teatro en Córdoba*, Ciudad Real, Tipografía del Hospicio Provincial, 1912 y Angelines Costa Palacios, “Una panorámica del teatro en Córdoba: siglos XVI a XIX”, *Axerguía*, 11 (1984)

*éste a los aplausos y manifestaciones del momento, sino que en elogio y a propósito de la tragedia, se escribieron poesías”.*⁵⁵⁸

11.5.4. Málaga

Estudia Enrique del Pino en su estudio sobre el teatro de Málaga⁵⁵⁹ la escasa actividad dramática en esta ciudad debido a que las funciones habían sido interrumpidas desde el año 1803 a causa de las epidemias. El movimiento teatral se redujo a la publicación de piezas cortas donde se atacaba abiertamente a los franceses, la mayoría de ellas irrepresentables, explica del Pino, aunque en algún caso se escenificasen. Estas obrillas fueron escritas por patriotas y no por dramaturgos, apunta, y llevan fechas anteriores a 1810, año en que la ciudad fue ocupada. Eran publicaciones anónimas o firmadas con iniciales que el público leía porque muchas veces eran repartidas gratuitamente. Los títulos que recoge son los siguientes: *La muerte de Bonaparte*, *Melodrama en un acto en celebridad de la victoria conseguida por las armas españolas en Andalucía*, *La muerte de Murat*, *Última escena del imperio de Napoleón Bonaparte*, *El Valor y la Lealtad vencen orgullo y engaño de la perfidia francesa*⁵⁶⁰, *Los franceses huyendo*, etc. Define el investigador estas obras como eficaces instrumentos propagandísticos, muy mal construidas literariamente, carentes de ritmo, de situación, más parecidas a las proclamas de los oradores que a composiciones dramáticas. Comenta por último que, salvo funciones esporádicas que se representaron en las calles o en teatros provisionales, no se abrieron los teatros oficiales durante toda la ocupación gala, pero que la falta de representaciones se suplió con teatro leído en las tertulias.

11.5.5. Mallorca

El teatro de la Guerra de la Independencia se representó con gran profusión en la Isla de Palma de Mallorca, tal y como ha demostrado Enmanuel Larraz en los estudios que

⁵⁵⁸ Manuel Chaves, *Los teatros en Sevilla en la segunda época constitucional, 1820-1830*, Sevilla, Imprenta de F. Marta-García, 1900, pp. 11-12. (Cito por C. Fernández Ariza, *El teatro en Córdoba*, p. 168).

⁵⁵⁹ E. del Pino, *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX*.

⁵⁶⁰ Este melodrama alegórico se publicó en Málaga en 1809 y fue representado en el teatro de esta ciudad. El personaje de España aparece acompañado de todas las virtudes triunfantes sobre los vicios del francés (Egoísmo, Interés, Orgullo, Adulación, Insolencia, Falsedad). Al igual que en las alegorías de Zavala y Zamora, aparece Godoy como principal responsable de la invasión, el Emperador como encarnación del mal y los franceses como enemigos de toda la cristiandad. La obra acaba, como era típico, con la adoración del retrato de Fernando VII que aparecía en un jardín delicioso rodeado con la Verdad y la Felicidad.

ha realizado⁵⁶¹. En general, las obras representadas son las mismas que en la capital, pero también encontramos otras nuevas, aunque sólo citadas en la prensa, ya que los ejemplares, si los hubo, hoy no se encuentran. Llevaron a escena obras del siglo pasado de las que se podía hacer una lectura moderna tales como *Carlos V sobre Túnez*, *El Católico Recaredo*, *El Cid*, *Hechos de Bernardo el Carpio*, *El Alba y el Sol*, *Pelayo*, *Sancho Ortiz de las Roelas*, *Sueños hay que lecciones son*, *Las vísperas sicilianas*, etc.

El día que se representó *Pelayo* se alabó con creces en la prensa al primer galán, que por una vez se había aprendido su papel y “casi igualó al mejor actor trágico que hoy existe en España.” Manifestaba el periodista su gratitud al gobierno por la elección de una pieza tan conforme a la celebridad del día, ya que Pelayo expresaba sentimientos de valentía y constancia y era para el público un ejemplo extraordinario de reveses y desgracias superados por los ínclitos restauradores de la libertad española. Acababa exclamando: “¡Puedan tan nobles virtudes, tanto sufrimiento y patriotismo tan ardiente ser imitado por los descendientes de Pelayo, y no dejemos las armas hasta conseguir el completo triunfo de los que alevosamente intentaron dominarnos!” Pocos días después se escribía que “escitó en el público los sentimientos nobles y patrióticos de que abunda”.⁵⁶²

De las piezas nuevas patrióticas se pusieron en escena en Mallorca en 1811 la comedia *El café de Cádiz*, *Cleopatra*, escena trágica unipersonal, por D. F. B. y S., y la comedia *El General prisionero de guerra*. De 1812 encontramos en la cartelera la pieza de Zavala ya conocida, *Día feliz de España y exterminio del tirano*, del mismo autor el divertido sainete *¿Qué es constitución?*, primera versión de la ya comentada *La palabra Constitución y su significado*, y el sainete anónimo, análogo a las circunstancias, *Pueblo libre y alcalde fugitivo*, “compuesto por el gracioso de esta compañía.” También se representó en junio de este mismo año la comedia patriótica nueva *El embarco de las tropas del Norte al mando del marqués de la Romana*, que se la atribuye Larraz a Rodríguez de Arellano⁵⁶³, encarnizado enemigo de los liberales, que por entonces estaba

⁵⁶¹ E. Larraz, “Le théâtre à Palma de Majorque pendant la Guerre de l’Indépendance: 1811-1814” y “Liste de pièces jouées à Palme de Majorque pendant la Guerre de l’Indépendance: 1811-1814”. Véase también sobre el teatro de Mallorca: A. R. Fernández y González, *Aportación al estudio el teatro en Mallorca*, Palma de Mallorca, Estudio General Luliano, 1972 y AA. VV., *Mallorca. Teatre*, Palma de Mallorca, Caixa d’Estalvis de Balears, 1979.

⁵⁶² *Aurora Patriótica Mallorquina*, 25 de agosto de 1812, p. 300, y 31 de agosto de 1812, p. 327.

⁵⁶³ Se había anunciado en la prensa de Mallorca con el título de *La heroica fuga del Marqués de la Romana con su ejército del Norte para defender su patria*. Escribe Larraz que conoce la autoría de esta obra gracias a

refugiado en la isla, *El héroe de Somosierra, alias el Empecinado, España encadenada y libre por el valor de sus hijos* y *Fernando VII preso en el castillo de Valencay*. Por último, en 1813 se llevó a las tablas la pieza breve *El chasco que pegaron a los franceses en Exea de los Caballeros*⁵⁶⁴, la comedia nueva *El chisme o mayor desengaño*, el sainete *Día de toros en Cádiz*, la comedia, hoy también desconocida, *La entrada de lord Wellington en Madrid*, *El triunfo mayor de España en los campos de Vitoria*, de Valladares, *Lo que puede un empleo*, la comedia nueva *La reconquista de Bilbao por las armas españolas*, y las dos piezas estrenadas con anterioridad en Madrid *La ponchada* y *El sermón sin fruto*.

En la prensa se hizo apología del teatro por sus beneficios, tanto morales como económicos para los pobres, en varios artículos. Recordamos los escritos en el *Diario de Mallorca* los días 9 de noviembre de 1808 y 16 de agosto de 1811.

11.5.6. Sevilla

Un buen estudio de lo ocurrido en Sevilla durante los años de reinado de José Bonaparte lo encontramos en el trabajo de Francisco Aguilar Piñal, de cuya cartelera prerromántica hemos obtenido el título de las obras patrióticas y políticas que se representaron en esta ciudad⁵⁶⁵. Piñal realiza una catalogación alfabética de las obras representadas en Sevilla desde 1800 hasta 1836, año del estreno de *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Esta localidad, al igual que Madrid, participa activamente de los vaivenes políticos en este período crítico de la historia española. En la *Gaceta del Gobierno de Sevilla* se mostraba a José Bonaparte como rey favorecedor del teatro, y así lo demuestra con un

Miguel S. Oliver. E. Palacios, por su parte, expone que no consta que este dramaturgo escribiera piezas teatrales de tono patriótico, aunque sí un *Poema épico en elogio de algunos genios sublimes de nuestra Revolución* (Cádiz, 1813), folleto denigratorio contra el liberal Isidoro de Antillón. (E. Palacios Fernández y A. Romero Ferrer, “Teatro y política (1789-1833): Entre la Revolución Francesa y el silencio”).

⁵⁶⁴ Se inspira en un hecho histórico que encuentra Larraz en el *Diario de Mallorca* el 26 de agosto de 1808: “*En Egea de los Caballeros pasaron 200 franceses a vengar la injuria de haber aprisionado 26 soldados franceses [...] y todavía fue más triste la suerte de los últimos que la de los primeros, por estar cerradas las puertas de la villa, a excepción de la que pertenecía a la carretera de Zaragoza, la que con sagacidad fue cerrada al instante que se verificó la entrada de los “aliados”, y en seguida abrieron los vecinos la puerta del toril, donde guardaban una porción de toros muy bravos, fuertemente agarrochados y con banderillas de fuego, que salieron por aquellas calles con tan furor que en breve rato causaron el mayor estrago.*” (E. Larraz, “Le théâtre à Palma de Majorque pendant la Guerre de l’Indépendance : 1811-1814”, pp. 337-338).

⁵⁶⁵ F. Aguilar Piñal, “Cartelera prerromántica sevillana, 1800-1836” y *Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del rey José*.

soneto que publicó dos días después de la entrada de los franceses y que el Ayuntamiento había ofrecido al rey durante la representación dramática.⁵⁶⁶

Destaca con llamativa evidencia el volumen total de obras y representaciones en la ciudad andaluza. Afirma el investigador que el pueblo sevillano fue muy sensible a los problemas políticos. El repertorio teatral de esta época incluye obras, algunas desconocidas en Madrid de marcado carácter liberal, como *El alcalde constitucional*, *El alcalde liberal*, *Los comuneros* o *El patriotismo en triunfo*⁵⁶⁷. El escenario se convirtió en lección de historia, lugar de dicción de las ideas políticas y testigo de excepción de la gran sima ideológica que estaba ya dividiendo a los españoles. En los años de mayor libertad y censura benigna se representaron también obras anticlericales.

De 1808 a 1814 encontramos los siguientes títulos: *El desertor francés* (25 de febrero y 30 de octubre de 1811, 1 de enero y 16 de febrero de 1812), *Calzones en Alcolea* (15 y 16 de abril de 1811), *El casamiento por boleta de alojamiento* (2 y 6 de agosto de 1812, 2 de noviembre de 1812 y 27 de enero de 1813), *La mayor fineza que hizo la Inglaterra con España* (cuatro veces en septiembre y octubre de 1812, dos en 1813 y una en 1814), *El héroe de Somosierra o el Empeinado* (4, 5 y 29 de octubre de 1812, y 29 de agosto de 1813), *La defensa de Valencia y castigo de traidores* (17 y 18 de octubre de 1812 y 10 de agosto de 1813), *El fin de Napoleón*, (2 y 3 de noviembre de 1812), *Tirana opresión de los franceses y feliz reconquista de Sevilla*, comedia “compuesta por Santana” (4, 5, 15 y 26 de noviembre de 1812, 27 de agosto de 1813, y 27 y 28 de agosto de 1815), *Los patriotas de Aragón* (del 25 al 27 de noviembre de 1812), *Las locuras de los afrancesados* (sainete, 18 y 19 de diciembre de 1812), *El sermón sin fruto de Pepe Botellas*, rey sonámbulo (18 y 19 de enero de 1813), *El alcalde constitucional*, sainete (21

⁵⁶⁶ Lo transcribe A. M. Freire en su artículo “El definitivo escollo del proyecto neoclásico”, p. 382.

⁵⁶⁷ Fuera ya de la época que estudiamos se representaron en Sevilla obras ligadas directamente a los últimos acontecimientos políticos: de 1821 *La entrada de Riego en Sevilla*, *Los liberales por convencimiento*, *El desembarco de los rusos en Motril*, *La libertad restaurada*, *Juan de Padilla* o *Los comuneros*. El sainete *No se cansen los serviles, que no lograrán sus fines* se estrenó en 1822, al igual que *El sepulcro de Padilla*. Y de 1834 son *España libre por Cristina de Borbón* o *El regreso feliz* (1834), *La libertad de España*, *Napoleón Bonaparte en Viena*, el sainete *El alcalde liberal* y *cazador de serviles* y la tragedia *Régulo* o *El patriotismo en triunfo*, que fue prohibida durante diez años, recogidos sus ejemplares y condenada al fuego. Por último, de 1836, *Despotismo, anarquía y libertad*. Cuenta un total de cuarenta obras de carácter político, no todas referidas a la Guerra de la Independencia. Son obras de circunstancias con escasas representaciones y hundidas en el anonimato, con un valor meramente anecdótico. Otras como *El apuro de los afrancesados* o *Las locuras de los afrancesados* hacen relación a los problemas más vivos en la conciencia española del momento.

de febrero de 1813), *El triunfo de los papamoscas o Apuro de los afrancesados*, 11, 12, 13 y 21 de septiembre, 9 de octubre de 1812 y 24 de enero de 1813), *Las víctimas del patriotismo*, 18 de enero 1813, *Unos lloran y otros ríen o Los patriotas afrancesados* (o *El café de los patriotas*) (5 y 19 de agosto de 1813), *Fernando VII preso* (30 y 31 de diciembre de 1812 y 29 de julio de 1813), *La máscara del patriotismo o El heroísmo de un buen hijo contra la voluntad de su padre* (tres representaciones en mayo de 1813 y una en 1816), *Caída del tirano Godoy y exaltación de Fernando VII* (26 y 27 noviembre de 1813), *La Constitución vindicada* (8 y 9 de diciembre de 1813, 2 de febrero de 1814, y 27 y 28 de abril de 1820), *Dos de Mayo en Madrid* (30 y 31 de agosto, 5 de septiembre de 1813), *El congreso de Bayona* (12, 15 y 16 de julio, 29 de agosto, y 14 y 16 de noviembre de 1813), *La sorpresa de Fregenal por las tropas del cuarto ejército* (13 y 14 de diciembre de 1813) y *Lord Wellington triunfante en los campos de Vitoria* (14 de enero de 1814).

El día en que se representaba *Los patriotas de Aragón* se repartió en el teatro de Sevilla una octavilla que contenía estos versos:

“Viva la Constitución
viva nuestra fuerte España,
Portugal, la Gran Bretaña,
Nuestra Alianza y unión;
Vivan las Cortes, su esmero,
viva la Regencia activa
viva Wellington, y viva
Fernando y Jorge Tercero”.⁵⁶⁸

Revisando el *Censor General* publicado en Sevilla en 1812 hemos encontrado un discurso en defensa de los teatros que escribió el censor de esta ciudad, que pedía ardorosamente la apertura del teatro en la capital hispalense con los argumentos clásicos.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ Sacado de la Colección de Don Manuel Gómez Imaz, *Papeles patrióticos en verso. 1808-1814*, Sevilla.

⁵⁶⁹ *El Censor General*, Sevilla, Imprenta de la Calle Vizcaynos, 24 de noviembre de 1812, pp. 17-19.

11.5.7. Valencia

El investigador Lucio Izquierdo es quien presenta el estudio más detallado de las obras representadas en Valencia durante el período de 1800 a 1832⁵⁷⁰. Al no conservarse en los archivos valencianos las entradas de la recaudación diaria y no poder conocer el gusto del público a través de este fiable medio, se sirve de la crítica periodística y del número de representaciones; y los criterios que tiene en cuenta para conocer las preferencias del público son la permanencia en cartel durante varios días seguidos, el número de representaciones a lo largo del año y el número de escenificaciones en una época determinada. De esta forma comenta las obras que alcanzaron entre dos y seis representaciones, teniendo en cuenta si eran estrenos o contaban con otros alicientes, por lo que solían durar más días.

En los archivos de la capital valenciana no existe información acerca de la actividad teatral antes de que la ciudad cayera bajo el poder napoleónico. En 1809, y de carácter patriótico se representaron *Fernando VII o segunda parte del rey de España* de Aparicio, *El fin de Napoleón por sus mismos secuaces*, tragedia burlesca anónima y la *Segunda parte de Los patriotas de Aragón*. En 1812 el teatro conoció un momento de esplendor a pesar de los horrores que se estaban viviendo. Comenta Izquierdo que es muy posible que se debiese a la evasión de la realidad viviente, pero el hecho es que hubo teatro diariamente, incluso los viernes, cuando éste era el día en que la compañía descansaba. En 1813, al liberarse Valencia del yugo napoleónico se inauguró la temporada con la pieza patriótica *Carlos V sobre Túnez y toma de la Goleta*, de Cañizares, pero sólo estuvo un día en cartel. Las piezas *La España encadenada* y *La España libre* se representaron en el “salón de los Camilos” con una máquina de figuras corpóreas.⁵⁷¹

El investigador Izquierdo hace alusión, por último, a una serie de obras anónimas que no dejaron huella de su paso y apenas alcanzaron las dos representaciones, y algunas

⁵⁷⁰ L. Izquierdo Izquierdo, “El teatro en Valencia (1800-1832)” y “El teatro menor en Valencia (1800-1850)”.

⁵⁷¹ Anunciado en el *Diario de Valencia*, 14 de noviembre de 1813. (A. M. Freire, “Teatro político durante la Guerra de la Independencia”, p. 884. No faltaron tampoco las obras políticas en otros momentos de tensión ideológica; así, se representó en febrero de 1816 *Una fineza que a España hizo Inglaterra o sea el marqués de la Romana y su ejército*, con gran comparsa de tropas, aunque sin mucho éxito. Durante el Trienio Liberal el teatro aparece como vehículo de la política vista desde la perspectiva liberal. De este tipo son *El hipócrita pancista*, donde se contraponen las figuras representativas del bando liberal y servil, *El desembarco de los rusos en Motril*, *Siempre el pueblo es soberano* (1821) y la *Virginia Romana* (1821). En 1837 se representó la pieza *Al valor del liberal nunca le vence el faccioso, o sea la heroica defensa del pueblo de Cenicero*.

unas tan solo, sepultándose para siempre en el olvido; pero que cumplieron una importante finalidad: ser testimonio de su época.

11.5.8. Valladolid

En la capital vallisoletana se suspendieron las funciones al estallar la guerra, pero ya el 16 de agosto de 1808 los empresarios de la compañía cómica de esta ciudad pidieron a la Junta permiso para volver a su trabajo, porque no tenían con qué sostenerse y se hallaban sin más auxilio que vender sus ropas y equipajes. Hay reiteradas pruebas de que en Valladolid se siguió representando durante la ocupación, como la documentación que aporta Narciso Alonso, que prueba que el teatro estuvo abierto en los años de 1809 y 1810, es más, que el general Bessieres encargó la formación de una compañía cómica⁵⁷². A las funciones asistían seguramente oficiales francos de servicio y esa mezcla de público que se extendía desde los afrancesados a los comerciantes, y un público ambiguo entre la conspiración y la resignación. Comenta Salcedo que en las ciudades no sitiadas sino itinerantemente ocupadas, aunque con sobresaltos y dificultades, la vida tendía a la normalidad. La oficialidad francesa, en todos los lugares por donde pasó, si veía la posibilidad de algún descanso, gustó de rodearse de las comodidades que le fueran posible, entre ellas la asistencia al teatro cuando era posible, teniendo en cuenta, además, que en muchas ocasiones eran los únicos asistentes a las representaciones.

Sabemos que en Valladolid se representó una de las obras susceptible de hacer vibrar el celo patriótico al poner en escena un episodio lejano de la historia, el de la resistencia heroica de los numantinos ante las tropas romanas en el año 133 a. C., la tragedia neoclásica de Ignacio López de Ayala titulada *Numancia* que se representó en la como análoga a las circunstancias. El *Redactor General* de Cádiz se encargó de informar el 20 de diciembre de 1811 que el cruel gobernador Roquet encerró en un calabozo al empresario de la compañía, Alejo Jiménez, y a varios de los actores tras la representación de *Numancia destruida por sus propios hijos*.

El 18 de junio de 1813 la compañía de cómicos celebró una función con la comedia *Carlos V sobre Túnez*, aplicando su importe de entradas para calzados de las tropas españolas; y el 9 de diciembre de 1814 el *Correo de Valladolid* publicaba el anuncio de que

⁵⁷² N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid (s. XIX)*.

el día 10 la recaudación sería en beneficio de los presos de las Reales Cárceles de esta ciudad. Salcedo concluye su estudio amargamente al comentar la llegada de Fernando VII:

“Los cómicos siguen al margen y acaso en las ciudades que estuvieron sometidas al Emperador francés piensen en representar la comedia Napoleón rabiando que permitía a los españoles, en plena invasión, gozar anticipadamente de la muerte del gran corso. Pero ahora, realmente, ya no importaba: quedaban las ruinas, los desterrados, y los liberales encarcelados. La economía del país destruida y los cómicos que, como todos, acaso con más dificultades desde luego, tenían que seguir tirando”.⁵⁷³

En la ciudad mejicana con el mismo nombre realizaron una mascarada que se describe con todo detalle en la *Máscara alegórica que la Noble Juventud de Valladolid representó en las calles de esta ciudad, en celebridad y regocijo de haber sacudido la Península el yugo francés*, s.l., s.n., s.a.

11.6. Valoración

Podemos afirmar que lo más interesante de la cartelera de los seis años de la Guerra de la Independencia fue el surgimiento de la literatura cargada de mensaje patriótico y político. Algunos investigadores, como Derozier, han afirmado que en este momento la literatura no es sino proclamas, manifiestos, periodismo militante. La literatura antes era poesía y ahora es política. Este teatro ha hecho un uso interesado de la historia de España y sus mitos, traídos a este momento de la historia por razones diversas, el principal de ellos, ofrecer oportunos ejemplos de patriotismo. Los dramaturgos convierten los mitos en instrumentos útiles de la política. Al igual que en el *Guzmán*, la razón de Estado se sobrepone al interés o gusto personal. Se reafirma el sentido del deber de todos los ciudadanos buscando un bien común para la nación. Es el mismo ideario ilustrado aunque por otros fines. La unión de las armas y las letras con una causa común se mantuvo desde los prolegómenos hasta el fin de la guerra, como demuestran estas octavas que se cantaron en el teatro de la Cruz, alusivas a la venida del gobierno:

⁵⁷³ E. Salcedo, *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*, p. 35.

*“Armas y letras son en este día,
españoles valientes, el resorte
del bien que hará feliz la monarquía.
Obedeciendo a las leyes es el norte
de un estable gobierno. La anarquía
de la Nación destruye el bello porte,
vuestra causa mirad sin etiquetas.
y a las plumas unid las bayonetas”.*

Concluimos señalando que el teatro de estos años sufrió cambios importantes tanto en la temática como en la finalidad o difusión. Se borraron las fronteras de los géneros; los clásicos, aunque no desaparecieron, fueron sustituidos por otros menores, nuevos o retomados ahora, que respondían a las demandas del lector y del momento. Se eclipsaron para la mayoría de los dramaturgos las reglas que dictaban las antiguas poéticas, calculándose el mérito de las piezas en función de su alcance y repercusión entre los espectadores o lectores. A pesar de que no se han conservado apenas reseñas en los periódicos de la época sabemos que las obras patrióticas fueron recibidas por el público con muchísimo entusiasmo. Por el cómputo de las entradas vendidas podemos observar que a estas representaciones acudían por igual las clases altas y el pueblo llano, pues eran agotadas las entradas de todos los tipos de asiento⁵⁷⁴. Además, muchas de estas obras populares no se llegaron a representar y sí tuvieron mucha difusión, pues interesaba en ese momento una rápida propaganda nacionalista. Fue tan eficaz el teatro en su función de informar y animar al pueblo durante la Guerra de la Independencia, que durante el Trienio Liberal se dictó un Decreto de las Cortes autorizando al gobierno para que se arreglasen los teatros de todas las provincias de manera que las representaciones dramáticas fuesen correspondientes a la nación heroica a quien se dirigían, ofreciendo rasgos de virtudes cívicas y altos ejemplos de gloria nacional. Se autorizó a las Diputaciones provinciales para que estableciesen teatros en las provincias haciendo uso de los edificios que habían

⁵⁷⁴ Mientras que para la representación de una pieza cualquiera durante los años de la guerra la asistencia al teatro fluctuaba entre los 200 y 400 espectadores, en el momento en que se anunciaba una obra patriótica o política las entradas vendidas ascendían a un número entre 700 y 1000. (Como ya hemos señalado, sólo se conservan las listas de 1808 y 1809: A. M. M., Sección Secretaría, Legajos 1/345/1 y 1/345/2).

quedado sin destino. Así mismo, se autorizó al gobierno para que obligase a los empresarios y directores de teatro a ejecutar funciones patrióticas para animar el espíritu público en los días señalados por las autoridades, apartando los obstáculos que se oponían a sus progresos y aliviándolos de las cargas que pesaban inútilmente sobre ellos.

En todos los folletos, proclamas, poesías, teatro, etc. que se escribieron a la luz de los acontecimientos de la invasión francesa quedaron reflejados, a pesar de su probable inconsciencia, las ideas e inquietudes que cuajaron en el movimiento romántico español. El Romanticismo, entendido no sólo en sus manifestaciones artísticas, sino como actitud vital, tuvo sus primeros brotes en los últimos años del siglo XVIII y en los primeros del XIX. Y es que sus rasgos nucleares: nacionalidad, libertad y cristianismo, ideas comunes de los debates de la cuestión, estaban presentes en todas las obras de la Guerra de la Independencia. De hecho, el tema de la libertad que aparece en todas ellas constituye para el hombre romántico el deseo supremo: el valor de la libertad es afirmado por encima de todas las cosas. Y este sentido vital del movimiento romántico es el que se manifestó en algunas obras de teatro, sobre todo de las escritas en Cádiz, baluarte de la libertad donde surgió el primer brote efectivo del Romanticismo español en sus revolucionarias obras.⁵⁷⁵

En lo que no cabe duda alguna es en la afirmación de que la guerra del pueblo español contra Napoleón fue una guerra romántica. Este bélico acontecimiento marcó un punto decisivo en el desarrollo del país, el cual también se reflejó en la literatura. Se notaron los primeros brotes del Romanticismo al iniciarse el conflicto cuando España salió de su letargo para oponerse a los invasores franceses. Durante los últimos años del XVIII se había notado un nuevo interés por el teatro y la poesía, y con el movimiento romántico se volverán a cultivar con más entusiasmo. La lucha contra el francés despertó el deseo por la libertad, un tema predominante en esta corriente literaria. Por un lado, los escritores se adhirieron a la tradición para destacar las diferencias entre lo español y lo extranjero; así se enfocaba, en lo viejo español, los valores de la lealtad y de la fe católica. Por otro lado, muchos escritores se aferraron a las nuevas ideas del liberalismo, que predicaba el progreso para transformar el país. Las dos corrientes compartían una actitud patriótica frente a la grave ofensa de la invasión. Además, no podemos olvidar que los acontecimientos bélicos y

⁵⁷⁵ Se puede consultar Alberto González Troyano, *El Cádiz romántico*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

políticos del primer tercio del XIX trajeron cambios estructurales a la sociedad española, que inició entonces su despegue de las estructuras del Antiguo Régimen para ir entrando en la modernidad. El inmenso peso de las creencias míticas y de las constricciones sociales de la sociedad estamental todavía gravitaba en la vida cotidiana de las ciudades españolas antes de la guerra de 1808 y después del retorno de Fernando VII.

Ángel del Río, en el capítulo que dedica al Romanticismo en su historia de la literatura, pone en el título las siguientes fechas: 1808-1850. Recuerda en la introducción que la fecha que comúnmente se suele dar para el inicio de este movimiento en España, 1834, sólo es cierta al hablar de lo estrictamente literario, pero que si pensamos en el Romanticismo como una transformación de la sociedad, sus ideas, su sensibilidad, actitudes, etc. habría que poner como inicio del movimiento el año 1808, el del estallido de la Guerra de la Independencia. Señala las luchas contra los franceses como el punto de partida de la historia dinámica y violenta del siglo XIX. Dos son los impulsos que mantienen vivo el esfuerzo de los españoles durante el combate: el tradicionalismo del espíritu popular y el liberalismo de los oradores de la Junta Central y las Cortes de Cádiz. En la formación del Romanticismo hay un estrecho vínculo entre lo histórico, lo político y lo literario, e igualmente es importante la imagen que se forma Europa de España después de este levantamiento contra Napoleón, que forjó la imagen de la España romántica. Lo interesante y a veces olvidado por los historiadores de la literatura es situar en este ambiente la agitada y larga génesis del Romanticismo español, según Ángel del Río *“mucho más complicada de lo que la insistencia en las intrascendentes discusiones sobre el teatro de Calderón y las tres unidades puede dar a entender”*.⁵⁷⁶

En las obras escritas en el período de 1808 a 1814 no encontramos ternura, lirismo, no hay grandes contrastes, no aparece el amor de la mujer, ni el rechazo de la divinidad, casi no aparece descripción de paisajes y, por supuesto, no hay nada de exótico, ni la naturaleza agreste de los inmensos bosques suizos, indios, o de las selvas americanas. Tampoco hallamos el subjetivismo típico de las piezas románticas, los personajes del teatro patriótico o político no buscan ni la soledad, ni la lejanía, ni la evasión a un mundo ideal. No hemos descubierto de ninguna manera el llamado “mal del siglo”, es decir, el arrebatado idealismo que hacía que los posteriores dramaturgos románticos chocaran con una realidad

⁵⁷⁶ Á. del Río, *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, p. 140.

que les parecía destestable: no hay desengaño, pesimismo ni tristeza artificial, tampoco hay idealización ni de la mujer ni del amor. Es decir, no podemos calificar a estas piezas como románticas⁵⁷⁷. En la guerra pudimos ver actitudes heroicas y románticas, pero que no fueron expresadas de la misma forma en las letras. El mismo hecho de la escritura de un teatro patriótico ya no es romántico. No obstante, gracias a las guerrillas y al heroísmo de pueblo español durante la guerra, a los relatos que contaron los soldados de vuelta a sus países, a las visiones de Byron, Frere, lord y lady Holland, etc., a la presencia de emigrados españoles en Inglaterra y Francia, y también a los cuadros y grabados de Goya, España y todo lo español constituyó un ingrediente fundamental para la creación del Romanticismo europeo. El investigador Hans J. Lope afirma que el ejemplo español de los años 1808-1813 no dejó de tener significación para los escritores románticos de la Europa central y del Norte, quienes por su lado fabricaron a menudo una nueva imagen de España, que va hasta romantizar a los bandidos y contrabandistas de la *Carmen* de Mérimée, en los que sobrevive, políticamente suavizado, el mundo de los guerrilleros de 1808⁵⁷⁸. Es más, la historiografía liberal calificó pronto a la guerra librada estos años con el nombre con el que hoy se la conoce, “Guerra de la Independencia”, para destacar su contenido romántico: la lucha de un pueblo que busca su libertad contra un ejército invasor. Los seis años en los que España vivió su particular guerra civil, una guerra contra el invasor francés y una revolución, el pueblo se hizo guerrillero, conspirador o legislador, se lanzó a la calle y ya nunca volvió a su casa. España, en su búsqueda de la libertad, se había convertido en el símbolo romántico por antonomasia. La exaltación de los sentimientos, donde el

⁵⁷⁷ “La materia romanticable son los sepulcros, las brujas, los castillos feudales, la claridad de la luna, los desiertos, los monasterios antiguos, el ruido del mar, las orillas de los lagos y unos cuantos piratas, gitanos, árabes del desierto, turcos, indios filosóficos, etc., se hacen comedias trágicas, tragedias cómicas, poemas en prosa, odas descriptivas, novelas históricas, historias poéticas, y otra infinidad de primores que hasta ahora no se conocían; extrañeza y afectación del lenguaje, lo vago de las ideas, lo chabacano de las imágenes, la profusión y la extravagancia de las comparaciones; y sobre todo la rabia descriptiva que no abandona el autor en todo el curso de su obra.” (“Reflexiones sobre el arte de escribir”, *Diario Literario y Mercantil*, 1825. Cito por Fernando García Lara, “Noticias en la prensa dieciochesca del fenómeno romántico”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, p. 231).

⁵⁷⁸ H-J. Lope, “La imagen de los franceses en el teatro español de propaganda durante la Guerra de la Independencia (1808-1813)”, pp. 227-228. Véase también, como botón de muestra, Juan María Bertini, “Reflejos de la Guerra de la Independencia española en algunos poetas románticos italianos”, en AA. VV., *II Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su época*, 30 de marzo-4 de abril de 1959, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1959, p. 10, y la ponencia de J. R. Aymes, “La Guerrilla española (1808-1814) en la literatura testimonial francesa”, en J. A. Armillas Vicente, (coord.), *La Guerra de la Independencia. Estudios*, I, pp. 15-34.

Romanticismo pone el acento, tuvo innumerables muestras en el pueblo español durante la contienda.

Iris M. Zavala opina que tanto la invasión francesa como la rebelión patriótica impidieron la irrupción en nuestro país del Romanticismo contrarrevolucionario que caracterizó la primera oleada de este movimiento en Europa. Explica que la efervescencia de la lucha contra el invasor produjo una acusada política reformista, y que lo autóctono es el liberalismo político, que se dio primero, a diferencia del Romanticismo que vino como una importación extranjera. Así, los españoles empezaron por casa, fueron liberales primero, luego románticos.⁵⁷⁹

La ingente e interesante producción de obras dramáticas, tanto políticas como patrióticas, se cortó de raíz a la vuelta de Fernando VII, existiendo ahora, únicamente, obras que exaltaban la monarquía, ya fuese de forma abstracta o encarnada en la figura del monarca, como ha estudiado Ana María Freire en su artículo “El teatro político durante el reinado de Fernando VII.” La vida política del país continuó penetrando en las piezas dramáticas posteriores, durante los años del Trienio Liberal o, posteriormente, durante las guerras carlistas. Así, de 1820 a 1823 se pudo ver un teatro semejante al que se había representado durante los seis años de guerra y para el que se escribieron piezas en las que se exaltaba la Constitución, se denigraba a los conservadores, se conmemoraban fechas gloriosas, o se engrandecía a los héroes de la revolución liberal. Durante el Trienio, las obras tuvieron como tema la Constitución, la tiranía, el oportunismo político y se pusieron en escena frente a frente los liberales progresistas frente a los reaccionarios serviles.

En cuanto al teatro político de índole liberal, La Inquisición acabó con todo este trabajo⁵⁸⁰. En 1814 se censuró *El sí de las niñas* por la burla que hacía a objetos religiosos como rosarios de nácar, estampas del hijo pródigo. También estaba en los índices ya desde

⁵⁷⁹ Iris M. Zavala, “Características generales del siglo XIX (burguesía y literatura)”, en J. M. Díez Borque (dir.), *Historia de la literatura española. III. Siglos XVIII y XIX*, p. 15.

⁵⁸⁰ Véanse los trabajos de Á. González Palencia, *Historia de la censura. Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España (1800-1833)*; Antonio Sierra Corella, *La censura de libros y papeles en España y los Índices y Catálogos españoles de libros prohibidos*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1947; Marcelin Defourneaux, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1973; Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España 1478 /1834* (Madrid, Taurus, 1980) en el que habla de personas y procesos inquisitoriales y ofrece la lista de las obras censuradas; María José del Río Barredo, “Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819”, *Hispania Sacra*, XXXVIII, Fasc. 78 (1986), pp. 279-330; I. M. Zavala, “La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX”, en AA. VV., *Censura y literaturas peninsulares*, Ámsterdam, Ed. Rodopi, 1987, pp. 147-157 y L. Domergue, *La censure des livres en Espagne à la fin de l’Ancien Régime*, Madrid, Casa de Velásquez, 1996.

antiguo la comedia de santos *El diablo predicador*. El programa antiilustrado que llevaron a cabo los inquisidores hizo que se censuraran la mayoría de las traducciones o adaptaciones de obras escritas por los más destacados autores franceses del momento. Dentro de estas estaba *El hipócrita* de Molière, traducida al castellano por el abate Marchena y censurada por la Inquisición en 1819. Obras como *Fray Lucas*, *El fingido ermitaño*, *La vieja hipócrita* o, como ya hemos indicado, *El sí de las niñas*, que servían para caracterizar a unos personajes cuya religiosidad era meramente exterior y para ridiculizar a los simples que se dejaban embaucar por tales devociones. La propuesta de estas comedias era que no debía mirarse hacia arriba sino al entorno, que el virtuoso no era el que rezaba y abominaba del mundo sino el que sabía vivir acomodándose a su puesto en la sociedad. Estas ideas fueron tomadas por los inquisidores como la plasmación de la “filosofía libertina”.⁵⁸¹

A continuación se condenaron todas las obras que difundían máximas políticas revolucionarias y que eran capaces de incitar al pueblo contra los poderes constituidos. Los autores de teatro franceses fueron prohibidos tanto en las traducciones como en las adaptaciones. Fueron suprimidas las dos obras sobre *La muerte de Abel*, aunque no conocemos los criterios de la condena. En la traducción de Legouvé Caín representa al oprimido que lucha porque no tiene otro remedio. *Avelino o el gran bandido* fue censurada por animar al homicidio, a la venganza personal, a la insubordinación y a la insurrección. Por motivos estrictamente políticos llegan a los tribunales *El patriota en Cádiz*⁵⁸², *La viuda de Padilla* y *Orestes en Sciro*. Algunas fueron prohibidas directamente por orden real, consecuencia de las represalias a la vuelta de Fernando VII. Después de la entrada del rey en Madrid, en mayo de 1814, los dos autores de la compañía de la capital, Bernardo Gil e Isidoro Máiquez, fueron condenados a prisión y se dio fin a la representación de tragedias políticas de índole liberal como *La viuda de Padilla*, *Cayo Graco* o *Roma libre*. Fue el momento también en que se delataron todos los libros, folletos, papeles, comedias, etc., ya fuesen impresos o representados desde 1814.⁵⁸³

⁵⁸¹ M. J. del Río Barredo, “Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819”, p. 301.

⁵⁸² Esta comedia, publicada en Valladolid en 1813, fue escrita por José Moronta, autor de diversos escritos burlescos antinapoleónicos y de una pieza patriótica en 1820, *La Restauración de España por los Generales Riego y Quiroga*.

⁵⁸³ Respuestas a la petición que hizo el Consejo a los Tribunales acerca de los libros y papeles de mala doctrina impresos desde 1808, en A. H. N., Inquisición, Legajo 4449/12.

La Inquisición mantuvo una postura defensiva a partir de 1814 prohibiendo férreamente todas las obras heroicas que se habían representado durante los años de la guerra, ya que el reflejo entre la opresión y la libertad ahora se veía reflejado en quien acababa de terminar con la Constitución de Cádiz:

*“Murieron los liberales,
murió la Constitución,
porque viva el rey Fernando,
con la patria y la religión”.*⁵⁸⁴

Podemos terminar así recordando el fracaso que supuso la llegada a la península del “Deseado” que, al no jurar la Constitución, echó por tierra todo proyecto reformista, tanto el llevado a cabo por Bonaparte como el efectuado por los liberales. El movimiento romántico que comenzaba a fraguarse en España se fragmentó dando lugar a un Romanticismo liberal que se desarrolló en el exilio y a un Romanticismo conservador que se quedó en nuestro país. Éste fue el triste epílogo de la complicada historia de la España de aquella época.

⁵⁸⁴ Apuntes sobre el arresto de los vocales de Cortes ejecutado en mayo de 1814, escrito en la cárcel de la Corona. (Cito por Ángel Fernández de los Ríos, *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del siglo XIX*, 2ª ed. refundida y considerablemente aumentada, Madrid, Enrique Rubiños, 1879, I, p. 87).

12. CONCLUSIÓN

Después de conocer los principales acontecimientos históricos que sacudieron al país durante estos años, a lo largo de los cuales surgieron los principales grupos políticos que ostentaron el poder en los primeros años del siglo que nos ocupa, y tras haber trazado un breve marco teatral en el que hemos recordado los principales géneros dramáticos que fueron puestos en escena a lo largo del Setecientos, hemos estudiado de una forma sistemática toda la preceptiva literaria del siglo XVIII y principios del siguiente, especialmente en su rama dramática, para conocer con exactitud cuáles fueron las líneas de pensamiento dominantes desde debido a que su estudio nos parece fundamental para la consideración crítica de las creaciones literarias. Por eso, nos hemos detenido en las poéticas y preceptivas teatrales de este período, llegando incluso a leer los tratados de poética que se escribieron hasta 1850, con la conclusión, tras su lectura y análisis, de que en ninguno de los escritos con posterioridad a la Guerra de la Independencia se hace mención al teatro que surgió como consecuencia de la misma.

También hemos dedicado un apartado al estudio de las importantísimas polémicas y censuras en las que se vio envuelto el arte dramático a lo largo de los siglos, en especial el XVIII y principios del XIX. Después de estudiar la controversia que se desencadenó por motivos principalmente éticos, hemos continuado con un conflicto más importante, el desarrollado por motivos de estética. Los argumentos en pro o en contra se crearon enlazando ideas políticas y morales, con otras de carácter literario, y a veces sólo fueron el pretexto de problemas más esenciales, como las relaciones entre Estado e Iglesia. Después de conocer las controversias éticas y estéticas del teatro de los siglos del Siglo de Oro, hemos recordado la interesante y agria polémica que se desencadenó acerca del teatro que se estaba escribiendo a finales del siglo XVIII, y que es el mismo que nos encontramos a principios del XIX: las comedias heroicas y militares, principalmente, puestas de moda por las famosas plumas de Zavala y Zamora, Comella y su escuela. En contraposición de éstas surgía la comedia moratiniana, opuesta radicalmente, tanto en contenidos como en estilo, a las anteriormente citadas.

Al análisis de los planes reformistas redactados en los siglos XVIII y XIX hemos dedicado el siguiente capítulo de la tesis. En él hemos realizado un sucinto recorrido por los

más importantes de todos ellos, rescatando también del olvido importantes proyectos olvidados que se hallaban cubiertos de polvo en los archivos madrileños, como el de un oficial de la Contaduría del coliseo del Príncipe, Juan Antonio Peray, o el del famoso crítico y periodista, Juan Antonio Zamacola. La mayoría de estos planes no se pusieron en práctica, sin embargo, no hay que olvidarlos debido a que ejercieron una gran influencia en la redacción de aquellos que sí tuvieron vigor. También hemos estudiado, debido a su importancia, todo lo concerniente a la legislación de los coliseos, desde los más antiguos hasta llegar a la época de José Bonaparte que, a pesar de los momentos cruciales en que estaba viviendo el país por causa de la guerra, no faltaron importantes leyes y decretos para la organización de los espectáculos. Mucha de la información obtenida, sobre todo en el Archivo General de Palacio y en el Archivo de la Villa, es la primera vez que ve la luz.

En el capítulo titulado “El teatro en la prensa de la época” hemos realizado un repaso por los periódicos que se publicaron de 1800 a 1814 para conocer cuál fue el tratamiento que dieron en sus páginas al mundo literario, en especial a la dramaturgia. Muchos de los títulos de las publicaciones que recogen no nos han sido de fácil acceso por estar en colecciones particulares, pero hemos consultado todos los papeles públicos madrileños disponibles que se publicaron en estos años para buscar en ellos noticias teatrales de este período. Como hemos podido comprobar, el mundo del periodismo en las primeras décadas del siglo XIX es interesantísimo, a pesar de que no se encuentran en estos papeles muchas noticias teatrales. Sobre todo hemos certificado la disminución de éstas en los años críticos de la Guerra de la Independencia, principalmente en los momentos de ocupación. Sí nos ha llamado la atención la falta de reseñas teatrales en estos años y de toda referencia crítica, ya sea positiva o negativa, a los nuevos géneros teatrales que surgieron en el momento a causa de la contienda. Ha sido muy grato el encontrar pequeñas piezas teatrales en la prensa diaria que hasta el momento no se habían recogido en los catálogos del teatro patriótico y político ya realizados, como la breve comedia publicada en el *Sol de Cádiz* o los soliloquios y diálogos de la *Aurora Patriótica Mallorquina*.

Después de conocer cuál es la importancia de la crítica literaria en los diarios, capaces de difundir ideas y de orientar la opinión pública a través de las convenientes reseñas, recogemos las más relevantes noticias teatrales que hemos podido leer en los papeles públicos de estos primeros años del Ochocientos, tan decisivos en el surgimiento de

este fenómeno que fue el la prensa periódica, alentada principalmente por su bajo coste, su rápida difusión y la libertad de imprenta, conquistada en 1808. Hemos estudiado también en esta sección el nacimiento del periodismo político, que tuvo lugar en Cádiz, baluarte de la libertad, de una forma paralela al teatro que se creaba con urgencia en el resto del país. No nos hemos olvidamos tampoco de las enjundiosas polémicas teatrales que se sucedieron en las páginas de los papeles públicos, en los que se crearon apéndices especiales para recoger las diversas aportaciones de todos aquellos que quisieran colaborar con su opinión acerca del arte dramático que se estaba viviendo en los coliseos oficiales. De esta manera, la prensa ha resultado ser una fuente informativa muy útil para los estudios literarios, pues en ella se participó de una manera activa, y a veces hasta agresiva, en las diversas controversias que dieron vida a la cultura de los siglos XVIII y XIX.

Antes de llegar al estudio concreto de la cartelera y al análisis de las piezas teatrales más representativas, hemos realizado un estudio del mundo teatral que rodeó estas puestas en escena. Para comenzar hemos expuesto con detalle la organización y el funcionamiento de los tres coliseos que estaban abiertos en la capital: el del Príncipe, el de la Cruz y el de los Caños del Peral. Hemos transcrito los proyectos, aprobados o no, que fueron pensados para una mejor administración de los coliseos a principios del siglo. La mayoría de estos son desconocidos para la crítica actual, ya que no han sido publicados hasta el momento. Nos ha parecido muy interesante el hecho de que la mayoría de ellos fueran escritos por dramaturgos, como Comella o Zavala y Zamora, y por los propios actores, como Josefa Virg. Nos hemos adentrado también en el estudio de las compañías de actores, con sus respectivas polémicas, que también, como hemos visto, tuvieron su reflejo en la prensa del día. Por la información obtenida en los archivos madrileños hemos podido conocer con mucho detalle todas las penurias que padecían los cómicos y que presentaban en largos memoriales a los Corregidores en busca de apoyo económico, lo cual nos ha proporcionado mucha e interesante información sobre el tipo de vida que llevaban, las condiciones económicas de su trabajo y su consideración social. Nos hemos centrado en la personalidad del cómico más importante de principios del XIX, Isidoro Máiquez, y en todas las mejoras económicas, sociales y materiales que consiguió para los de su gremio. Gracias a él también hemos estudiado las novedades que se introdujeron en el campo de la declamación, después de realizar un repaso por todos los manuales de recitación que se publicaron por estas

fechas. De forma práctica hemos tratado lo concerniente a las cuestiones prácticas del arte teatral: los horarios de las funciones, la organización de las temporadas teatrales, las diferentes festividades que se celebraban en los coliseos, la policía y orden de los espectáculos, etc. Por último, hemos estudiado lo más relevante de este período en relación a la escenografía (pintores y decorados más destacados, tramoyistas famosos, novedades) y a las cuestiones materiales de los coliseos, como mejoras en los asientos, vestuarios, etc.

Después de reconstruir la cartelera teatral de los años de la guerra (de 1800 a 1808 ya había sido realizado por René Andioc y Mireille Coulon), hemos estudiado la escena teatral de estos importantes y significativos años. Para comenzar hemos analizado el repertorio teatral de los primeros ocho años, centrándonos en el estudio de los géneros más representados y haciendo un breve comentario de la cartelera. La segunda parte de este estudio la hemos dedicado al análisis sistemático de todas las obras que se representaron durante la Guerra de la Independencia, tanto en el bando nacional como en el josefino. Después de una introducción en la que hemos desgranado los motivos del nacimiento de esta literatura de circunstancias durante la Guerra de la Independencia, hemos realizado un estudio exhaustivo de las obras una a una para conocer con detalle todas sus características, las del texto, las de la representación -si la tuvo-, y las de sus autores. Hemos dividido su estudio por bandos políticos, ya que la ideología de los partidos fue un aspecto fundamental, el más importante de hecho, para la escritura y representación de estas composiciones. Dentro de cada partido, el conservador y el liberal, el análisis de las piezas lo hemos llevado a cabo por géneros literarios, al igual que hemos hecho en el bando de los afrancesados. Por último, nos hemos querido acercar brevemente a la realidad vivida en los coliseos de las principales provincias españolas: Barcelona, Cádiz, Sevilla, etc.

Creemos que éste es un trabajo muy interesante para conocer la realidad social, política y dramática de los primeros años del Ochocientos. Hemos realizado una cartelera del período de la invasión napoleónica, que hasta entonces no se había llevado a cabo, y con ella hemos podido estudiar con detalle el teatro representado en los coliseos madrileños en cada uno de los períodos de la contienda. Con este exhaustivo trabajo hemos rellenado los huecos que hasta entonces existían en este tema del teatro de la Guerra de la Independencia, ya que, hasta el momento, sólo se habían realizado estudios parciales del mismo.

Como interesantes aportaciones está el análisis de estas obras nuevas centrándonos sobre todo en su ideología, ya que, según la pluma que las escribió, estas piezas adquirieron un tono político muy importante de apoyo o de rechazo al pensamiento absolutista, liberal o josefino. Del bando liberal podemos recordar la muy desconocida comedia de Pablo de Jérica y Corta, *Los serviles o el nuevo periódico*, las anónimas de *El censor angustiado*, *Victoria contra infieles*, o las ya clásicas de Martínez de la Rosa, *Lo que puede un empleo* y *La viuda de Padilla*. Dentro del partido absolutista se encuadran casi todas las piezas burlescas contra los franceses, las primeras piezas patrióticas animando a la lucha, y las claras piezas antiliberales como la comedia joco-seria titulada *Los liberales o los filósofos del día, sin máscara y sin rebozo*, la larga pieza de Valladares de Sotomayor, *Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona* o la nunca hasta entonces estudiada, *La variedad de opiniones y libertad de Fernando VII*.

Hemos contribuido también al estudio del teatro de la Guerra de la Independencia con el descubrimiento de la autoría de varias obras que hasta entonces se consideraban anónimas y con la inclusión en el repertorio de nuevas piezas dramáticas que hasta entonces no se conocían, como la de Juan de Rojas Álvarez, *Historia verdadera y enérgica titulada La revolución de España y sucesos de la Europa*, que se encuentra inédita entre los legajos del Archivo Histórico Nacional, la tonadilla de José Gallardo, *Tonadilla (a dúo) entre el diccionarista manual y el filósofo triunfador*, el *Sainete del astrólogo*, de Bernardino Antonio Martínez, el soliloquio *Godoy desesperado*, del desconocido Lander, una versión desconocida de *Napoleón desesperado*, etc.

Este panorama teatral, después de dicha investigación, adquiere ahora mucha más importancia de la que hasta entonces se le ha concedido, y esperamos, por ello, que este exhaustivo trabajo de todo lo concerniente a la producción dramática de principios de siglo sirva para la revalorización del teatro patriótico y político surgido a partir de la invasión francesa y pase a ser un tema de estudio en las historias de la literatura.

13. ÍNDICES

13.1. Índice de obras

- A buen padre mejor hijo, Antíoco y Seleuco*: com. 3 actos. Moreto. 1654.
- A cada paso un peligro*: com. 3 actos. Figueroa / Enríquez Gómez. 1660.
- A perro viejo hay tus tus*: opta. Anónimo. Música de Cristiani. 1810.
- A secreto agravio, secreta venganza (Vengarse en fuego y agua)*: com. 3 actos. Calderón. 1635.
- A un engaño otro mayor, o el barbero que afeitó al burro*: sain. Anónimo. 1798.
- Abate L'Épée y su discípulo el sordo mudo de nacimiento conde de Harancour*: com. 5 actos. Bouilly. Trad. de *L'Abbé de l'Épée* (1799), por Estrada y Laas-Litzos. 1800.
- Abate Picarras o los currutacos chasqueados, El*: sain. Ramón de la Cruz? 1791?
- Abate y el albañil, El*: sain. Anónimo. 1770.
- Abate y los majos, El*: sain. Anónimo. S. XVIII.
- Abates locos, Los*: sain. Pisón y Vargas. 1807.
- Abelardo y Eloísa*: com. 5 actos.
- Abogado, El*: ton. Rosales. 1804.
- Abre el ojo o El aviso a los solteros*: com. 3 actos. Rojas. 1642. Ref. por Enciso Castrillón. 1814.
- Abuelo y la nieta, El*: com. de música. 3 actos. Comella. 1792.
- Academia de música, La*: sain. Cruz. 1776.
- Accis y Galatea*: baile. 1813.
- Acmet el magnánimo*: com. heroica. 3 actos. Zavala y Zamora. 1782.¹
- Adolfo y Clara, o Los dos presos*: com. en prosa con intermedios de música. 1 acto. Marsollier des Vivetières. Música de Dalayrac. Trad. de la óp. cómica *Adolphe et Clara ou les deux prisonniers* (1799), por Tapia. 1801.
- Afectos de odio y amor*: com. 3 actos. Calderón. 1658. Ref. en 5 actos por D. Solís.
- Afrenta del Cid vengada, La*: com. Laviano. 1783.

¹ Según la investigadora R. Fernández Cabezón, esta obra guarda estrecha relación con el relato *Solimán II* de Marmontel. (R. Fernández Cabezón, "La literatura francesa del siglo XVIII en la obra dramática de Gaspar Zavala y Zamora", en AA. VV., *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, I, pp. 283-294).

Aguador de París, El: drama en prosa. Bouilly. Música de Cherubini. Trad. de la óp. cómica en 3 actos *Les Deux Journées* (1799), por Marqués y Espejo. 1802.

Al deshonor heredado vence el honor adquirido: com. 3 actos. Laviano. 1787.

Al fin vence la mujer: ton. Anónimo. Música de Laserna. 1805.

Alba de los Asturias y el Sol de los vizcaínos, El (Vid. *Alba y el Sol, o Restauración de España, El*).

Alba y el Sol, o Restauración de España, El: com. 3 actos. Vélez de Guevara. 1709.

Alcalde de Garrtt, El: pieza. 1 acto. Anónimo. 1812.

Alcalde de Zalamea, El: com. 3 actos. Calderón. 1651. Ref. en 5 actos por D. Solís. 1810.

Alcalde proyectista, El: sain. Comella. 1790.

Alcalde tonto y discreto, El: sain. Valladares de Sotomayor. 1777.

Alcalde toreador, El: sain. Anónimo. Música de Guerrero. S. XVIII.

Alcarreña, La: ton. Anónimo. 1777.

Aldeana maliciosa, La: ton. Anónimo. Música de Moral. 1798.

Aldeanas en la corte o la inocencia premiada, Las: baile. 1813.

Alianza de España con la Nación inglesa, La: pieza alegórica. 1 acto. Zavala y Zamora. 1808.

Almacén de novias, El: sain. Cruz. 1774.

Amante generoso, El: com. 2 actos. Zavala y Zamora. 1794.

Amante rendido, El: ton. Anónimo. Música de Blas de Laserna. 1791.

Amantes de Teruel, Los (Vid. *Amantes desgraciados, Los*).

Amantes de la dote, Los (Vid. *Lo último que se pierde es la esperanza*).

Amantes desgraciados o Los amantes de Teruel, Los: escena trágico-lírica. 3 actos. Comella. Música de Laserna. 1793.

Amantes engañados (y desengañados) o Falsos celos: com. 1 acto. Moissy. Trad. de *Les Amants trompés* (1756), por Moncín. 1793.

Amar después de la muerte o Tuzaní de las Alpujarras: com. Calderón. 1659.

Amigo de los hombres y el egoísta, El: com. 5 actos. Eglantine. Trad. de *Le Philinte de Molière* (1791). Atribuida a Marchena y a Gálvez. 1804.²

² Se estrenó en 1807 con el título de *El egoísta*, y en 1809 con el de *El amigo de la razón*.

Amigo de todos, El: sain. Legrand. Trad. y adap. de *Le philanthrope ou l'ami de tout le monde* (1724), por Cruz. 1772.

Amigos del día o Los libertinos confundidos, Los: com. 1 acto. Trad. del inglés al francés por Beaunoir, *La façon de le fixer*. Trad. por Comella. 1794.

Amistad más verdadera, aun en religión opuesta, y mágico catalán (de Cataluña): com. de magia. Valladares de Sotomayor. 1778.

Amo criado, El (Vid. *Donde hay agravios no hay celos*).

Amo y criado en la casa de vinos generosos o El cubero: sain. Vázquez. 1782.

Amor al uso, El: com. 3 actos. A. de Solís. S. XVII.

Amor de madre no hay afecto que le iguale, o Andrómaca y Pirro, Al (Vid. *Astianacte*).

Amor logrado, El: com. Anónimo. 1812.

Amor y Citera: baile pantomímico anacreóntico. Mr. Gallet. 1809.

Amor y la intriga, El: drama / trag. urbana. 5 actos. Schiller. Trad. de *Kabale und Liebe*, al francés por Lamartelière *L'Amour et l'intrigue* (1799), por Rebolleda. Puesta luego en verso por Enciso Castrillón. 1800.

Anciano y los jóvenes, El: com. 3 actos. Harleville. Trad. de *Le vieillard et les jeunes gens*. Anónimo. 1807.

Anfión, discípulo de las Musas: baile. 1808.

Anita y Lubín: baile. 1807.

Antes que te cases mira lo que haces: com. 3 actos. Lope / Ruiz de Alarcón. 1632. Ref. anónima.

Anticuario, El: com. 3 actos. Porte. *L'antiquaire* (1750). Trad. por D. J. L.

Apolo y Dafne: baile. 1814.

Apuesta de la sortija, La: ton. Anónimo. Música de Laserna. 1804.

Aragón restaurada por el valor de sus hijos: com. 3 actos. Zavala y Zamora. 1790.

Arca de Noé y diluvio universal, El: drama sacro. 3 actos. Martínez de Meneses, Rosete y Cáncer. 1644.

Arenga que hizo el tío Pepe en San Antonio de la Florida, La: fin de fiesta. Castro. 1813.

Arlequines, Los: baile. 1813.

Armas de la hermosura, Las: com. 3 actos. Calderón. 1678.

Armida y Reinaldos: pieza heroica. / melólogo. 1 acto. Rodríguez de Arellano. Música de Laserna. 1797. / drama. Lista.

Arracadas, Las (Vid. *Chasco de las arracadas, El*).

Asombro de Xerez, Juana la Rabicortona: com. de magia. 3 actos. Cañizares. 1741.

Astianacte, o Al amor de madre no hay afecto que le iguale o la Andrómaca: trag. 3 actos. Racine. Trad. de *Andromaque* (1667), por Silva. 1764.

Astrólogo fingido, El: com. 3 actos. Calderón. 1633. Adap. en 5 actos por D. Solís. 1811.

Astucia estudiantina, La (Vid. *Chasco de la bola, El*).

Asturiano en Madrid y observador instruido, El: com. de figurón. 3 actos. Moncín. 1790.

Astuto madrileño, El: sain. J. A. Martínez. 1792.

Atalía o Josef restituido al trono de David: trag. 3 actos. Racine. Trad. de *Athalie* (1691), por Llaguno y Amírola. 1754. / Drama sacro. 2 actos. Trad. por Comella. 1800.

Atreo y Tiestes: trag. 5 actos. Crébillon. Trad. Anónimo. 1813.³

Audiencia de Satini, La: pieza jocoseria. 1 acto. Anónimo. 1813.

Audiencia encantada, La: sain. Legrand. Trad. de *L'heure de l'audience*, por Cruz. 1771.

Augusto y Teodoro o Los pajes de Federico II: com. 2 actos. Dèzède y Barón de Manteufel. Trad. de *Auguste et Théodore ou les deux pages* (1789), por Rodríguez de Arellano. 1797.⁴

Avaricia castigada o los segundones, La: sain. Cruz. 1761.

Avariento burlado, El: sain. Morales. 1789.

Avaro arrepentido, El: sain. Anónimo. 1787.

Avaro, El: com. 5 actos. Molière. Trad. libre de *L'avare* (1668), por Isusquiza. 1800.

Avaro, El: óp. / drama jocososo musical. 2 actos. Trad. y arreglado del italiano por Comella. Música de Soler. 1796.

Avelino o el gran bandido: drama trágico. 5 actos. Mr. Zhocze. Trad. de *Abällino, der Grosse Bandit* (1793), por Lamartelière, *Avelino ou le grand bandit* (1799). Trad. por D. I. de O.

Aventuras de Tequeli, o el molino de Keben, Las: com. 3 actos. Pixérécourt. Trad. por P. de Gasca. 1805.

³ Sólo se tiene noticia de esta obra por Cotarelo, que aventura que es una traducción de Crébillon, y dice que fue un estreno insignificante de mayo de 1813. (E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 349, nota).

⁴ Traducción de Louis-François Faur según F. Lafarga.

Aviso a las solteras o la Inés, El: com. 5 actos. Podría ser trad. libre de *La Inés*, por M. A. Igual. 1804.

Ayo de su hijo, El: com. 2 actos. Comella. 1798.

Banda y la flor, La: com. 3 actos. Calderón. 1632.

Bandido de Venecia o El hombre de tres caras, El: com. 3 actos. Pixérécourt. Trad. de *L'homme à tríos visages* (1801). Anónimo. 1802.⁵

Bandolero honrado, El: com. Anónimo. 1812.

Bandos de Barcelona entre Narros y Caderes, y Catalán Serrallonga, (Bandos de Cataluña): com. 3 actos. Coello, Rojas y Vélez de Guevara. 1635.

Bandos de Lavapiés o la venganza del Zurdillo, Los: sain. Cruz. 1776.

Barbero de Sevilla, El: óp. Música de Paisiello. 1787.

Barbero que afeitó al burro, El (Vid. *A un engaño otro mayor*).

Barón fingido, El: óp. Música de Paz. 1810.

Barón, El: com. 3 actos. L. Fernández de Moratín. 1803.

Beata habladora, La (Vid. *Marido prudente, El*).

Bella perfumista o El disfraz de la toga, La: óp. 2 actos. Trad. del francés. Anónimo. Música de Paz. 1812.

Bernardo del Carpio: com. 3 actos. Cubillo de Aragón. 1660.

Bien vengas mal si vienes solo: com. 3 actos. Calderón. S. XVII.

Bizarrías de Belisa, Las: com. Lope. 1634.

Blanca y Montcasín o los venecianos: trag. 5 actos. Arnault. Trad. de *Blanche et Montcassin ou les Vénitiens* (1798), por Calle. 1802.

Boba para todos y discreta para sí: com. 3 actos. Lope. 1635.

Boda de los Manchegos, La (Vid. *Boda y burla de los manchegos, La*).

Boda del tío Carcoma, La: sain. Moncín. 1798.

Boda por poderes, La: sain. Cruz. 1774.

Boda y burla de los manchegos, La: sain. Moncín. 1789.

Bodas de Laureta o celos de Bartolomé, Las: óp. bufa. 2 actos. Música de Gnecco.

⁵ Según I. Vallejo se trata de una versión de la obra alemana *Abällino, der Grobe Bandit*. (I. Vallejo, "El teatro alemán en los escenarios españoles (1800-1818)", p. 414).

Bombero de Zaragoza o 2ª parte de Los patriotas de Aragón: com. 4 actos. Zavala y Zamora. 1808.

Bruto de Babilonia, Nabucodonosor, El: com. 3 actos. Matos, Cáncer y Moreto. 1668.

Buen juez no tiene patria y Villano del Danubio, El: com. 3 actos. Hoz y Mota. 1714.

Buen letrado, El: ton. Anónimo. Música de Laserna. 1802.

Buena madre, La: pieza. 1 acto. Florián. Trad. del francés. Anónimo. 1810.

Buena y mala educación, o los ayos, La: com. 5 actos. 1799.

Buen labrador, El: com. 4 actos. Comella. 1791.

Bueno y el mal amigo, El: com. 3 actos. Zavala y Zamora. 1801.

Buñuelera de la plazuela de Antón Martín, La: sain. Hernández de Cubas. 1797.

Buñuelero, El: ton. Anónimo. Música de Moral. 1799.

Buñuelo, El (tragedia burlesca) (Vid. *El Muñuelo*).

Burla del mesonero o las figuras de movimiento, La: sain. Anónimo. 1774.

Burla del pintor ciego, La: sain. Anónimo / Morales? 1812.

Burlador burlado y la horchata de Merino, El: sain. Carmontelle. Trad. de *Le faux empoisonnement* (1769), por Cruz. 1775.⁶

Burlador de mozas, El: sain. Anónimo. 1775.

Buscona o el anzueto de Fenisa, La: com. 5 actos. Lope. Ref. de *El anzueto de Fenisa*, por Trigueros. 1799.

Caballero de Sigüenza, Don Patricio Lucas, El: sain. Molière. Adap. de *Monsieur de Pourceaugnac*, por Cruz? 1770.

Cachucha, La: ton. Anónimo. 1813.

Cachuchita de Cádiz, La: baile. 1813.

Cada uno para sí: com. 3 actos. Calderón. 1659.

Cadete, El (Vid. *Mal genio y buen corazón*).

Café, El: sain. Comella. 1793.

Caída de Godoy y exaltación de Fernando VII al trono, La: com. 3 actos. Martí. 1813.

Caída de Godoy y exterminio del tirano, La: drama. 3 actos. Anónimo. 1813.

Calceteras, Las: sain. Cruz. 1774.

⁶ Cotarelo cree que puede tratarse de una imitación de *Le trompeur trompé*, de Vadé, obra de 1754.

Calderero de san Germán o el mutuo agradecimiento, El: com. sentimental. 3 actos. Zavala y Zamora. 1790.⁷

Calderero y vecindad, El: sain. Cruz. 1777.

Califa de Bagdad, El: óp. cómica. 1 acto. Acourt de Saint-Just. Música de Boieldieu. Trad. de *Le Calife de Bagdad* (1800), por Tapia / Gálvez. Música de Gil. 1801.

Cambio de la burra, El: sain. Anónimo. 1812.

Camila o el Subterráneo, La: óp. semiseria. 3 actos. Gala. Música de Paer. 1791.

Campanelo, El: ton. Anónimo. 1804.

Cándida o el amante precipitado, La: com. 5 actos. Trigueros. 1807.

Cantoras aldeanas, Las: óp. bufa. 2 actos. Música de Fioravanti.

Capitán Belisario, El (Vid. *Ejemplo mayor de la desdicha*).

Capítulo segundo, El: com. intermediada de música / opta. Dupaty. Música de Soulié. Trad. de *Le Chapitre second* (1799). Anónimo. 1802.

Caprichos de amor y celos: com. joco-seria. 3 actos. Goldoni. Trad. de *Gl'innamorati* (1749), por Rey. 1788.

Cárceles de Lamberg, Las: com. 5 actos. Federici. 1806.

Careo de majos, El: sain. Cruz. 1766.

Carlos V sobre Túnez: com. 3 actos. Cañizares. 1711.

Carpintero de Livonia, El: com. 3 actos. Duval. Trad. de *Le Menuisier de Livonie* (1805), por Bremón o Enciso Castrillón? 1806.

Casa con dos puertas mala es de guardar: com. 3 actos. Calderón. 1629.

Casa de los locos, La: sain. Anónimo. 1794.

Casa de los vinos, La (Vid. *Amo y criado en la casa de vinos generosos o el cubero*).

Casa de Tócame Roque, La: sain. Cruz. 1791.

Casa en venta, La: óp. Duval. Trad. de *Maison à vendre* (1801), por Tapia. Música de Gil. 1801.⁸

Casaca, La: com. 1 acto. Anónimo. 1811.

⁷ Señala Rosalía Fernández de Cabezón que esta obra sigue desde el título a un relato francés titulado *Le chaudronnier. La reconnaissance reciproque*, perteneciente a la colección *Les veillés du châteaux*, escritas por la condesa de Genlis y publicadas en 1784. (R. Fernández de Cabezón, “La literatura francesa del siglo XVIII en la obra dramática de Gaspar Zavala y Zamora”, p. 284).

⁸ F. Enciso Castrillón escribió una comedia basándose también en esta obra de Duval. Para más información, véase R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, II, pp. 891-892.

Casada, soltera y viuda: sain. Legrand. Trad. de *La femme, fille et veuve* (1707), por Cruz. 1775.⁹

Casado por fuerza, El: sain. Molière. Adap. de *Le mariage forcé* (1664), por Cruz. 1767.

Casamentero, El: com. 1 acto. Duval. Trad. de *Les Projets de mariage* (1798), atribuido a Castillo Solórzano. 1802.

Casamiento desigual o Gutigambas y Muzibarrenas, El: sain. Molière. Adap. de *Georges Dandin* (1668), por Cruz. 1769.

Casarse por vengarse: com. 3 actos. Rojas Zorrilla. 1636.

Castañeras picadas, Las: sain. Cruz. 1787.

Castellano adalid o toma de Sepúlveda por el conde Fernán González, El: com. Laviano. 1785.

Castigo de la miseria, El: com. de figurón. Hoz y Mota. 1650-1660. / sain. Landeras. 1777.

Castillo de Montenegro, El: óp. 3 actos. Trad. del francés. Música de Dalayrac. 1812.

Casualidad contra el cuidado, La: com. 3 actos. Coello Ref. de *El celoso extremeño*, por Enciso Castrillón. 1806.

Catalina II en Cronstadt: drama heroico. 2 actos. Comella. 1799.

Catalina II, Emperatriz de Rusia: drama heroico. 3 actos. Comella. 1795.

Católico Recaredo, El: com. 3 actos. Valladares de Sotomayor. 1785.

Cayo-Graco, defensor del pueblo romano: trag. 5 actos. Monti. Trad. de la trag. en 3 actos *Caius Gracchus* (1793), por Poveda. 1813.

Caza, La: sinfonía.

Cecilia y Dorsán: com. 3 actos. Marsollier des Vivetières. Trad. de *Adèle et Dorsan* (1795), por Rodríguez de Arellano. 1800.

Céfiro y Flora: baile. 1807.

Celina o la hija del misterio, La (Vid. *Mudo de Arpenas*).

Celmira, La: trag. 5 actos. Belloy. Trad. de *Zelmire* (1762), por Olavide. 1762.¹⁰

⁹ Según Fernández Gómez es un sainete de Ramón de la Cruz con fecha de 1769. (J. F. Fernández Gómez, *Catálogo de entremeses y sainetes*, p. 143). Lafarga presenta una comedia de semejante título: *Soltera, viuda y casada*, en un acto y en prosa, escrita en francés por Scribe y Francis Cornu, *La Chanoinesse* (1834) y acomodada al español por don Isidoro Gil; y en la *Cronología* se nos habla de una comedia de Cañizares: *Doncella, viuda y casada*, redactada antes de 1741.

¹⁰ En la edición de Barcelona realizada por Pablo Campins consta como comedia. La del editor Carlos Gibért y Tutó como tragedia, así como la de la Viuda de Piferrer. Véase J. A. Ríos Carratalá, "Catálogo de traducciones de tragedias francesas", pp. 211-212.

Celos del Serrallo, Los: baile pantomímico, heroico, asiático. Lefebre. 1809.

Celos, Los: ton. Música de Esteve. 1788.

Celoso confundido, El: com. 2 actos. Trad. del alemán por García de Arrieta. 1801.

Celoso por fuerza, El: com. 1 acto. Delrieu. Trad. de *Le Jaloux malgré lui* (1797). 1801.

Celoso sin motivo, El: ton. Música de Moral. 1801.

Celoso sin motivo, El (Vid. *Sueño o el celoso sin motivo, El*).

Chasco de don Guillermo, El (Vid. *Chasco en Carnestolendas*).

Chasco de la bola o la astucia del estudiante, El: sain. Hernández de Cubas. 1795.

Chasco de las arracadas, El: sain. Legrand. Trad. de *Les nouveaux débarqués* (1726), por Cruz. 1773.

Chasco de los cesteros o el sacristán mágico, El: sain. Vázquez. 1774.¹¹

Chasco del mantón, El: sain. González del Castillo. 1807.

Chasco en Carnestolendas, y entierro de don Guillermo, El: sain. Maqueda. 1813.

Chico y la chica, o Juanito y Rosita, El: sain. Cruz. 1778.¹²

Chiribitas el yesero: sain. Vázquez. 1774.¹³

Chispero, El (Vid. *Industria contra miseria*).

Chiva, La: ton. Anónimo. 1813.

Choricero, El: ton. Anónimo. 1808.

Cid, El: trag. 5 actos. Corneille. 1633. Ref. de *Le Cid* (1637), por T. García Suelto. 1803.¹⁴

Cid Campeador y noble Martín Peláez, El: trag. 5 actos. Enríquez Gómez. 1660. Ref. de *Vida y muerte del Cid*, que ya es ref. de otra más antigua, quizá de Tirso, por Valladares de Sotomayor.¹⁵

Ciego fingido, El: ton. Música de Laserna. 1809.

Cina o la clemencia de Augusto: trag. Corneille. Trad. de *Cinna* (1641), por Pizarro Piccolomini. 1713.¹⁶

¹¹ En alguna ocasión aparece citado como *El chasco de los cestos*.

¹² Moratín se lo atribuyó a Ramón de la Cruz, pero ni Cotarelo ni Durán lo imprimieron entre los del famoso sainetista.

¹³ Opina Cotarelo que es de Ramón de la Cruz y ha de compararse con los sainetes titulados *El mal casado* y *El picapedrero*, pues los tres tiene el mismo asunto. (E. Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, p. 348). Andioc y Coulon opinan que el sainete es obra de Vázquez aunque se inspire en *El picapedrero* de Cruz. (R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, I, p. 278).

¹⁴ La misma pieza aparece también traducida por Joseph Olmeda y León, y por Saviñón; ambas con el mismo origen. Véase J. A. Ríos Carratalá, "Catálogo de traducciones de tragedias francesas", pp. 212-213.

¹⁵ Paz y Meliá se la atribuye a Fernando de Zárata. En portada escribe "Un ingenio".

Cinco vecinos, Los: sain Anónimo. 1797.

Clelia triunfante en Roma: com. heroica. 3 actos. Metastasio. Adap. de *Il trionfo di Clelia* (1762), por Ibarro. 1776.

Clemencia de Tito, La: com. 3 actos. Metastasio. Adap. de Zavala y Zamora. 1810.

Colérico, El: opta. Marsollier des Vivetières. Música de Méhul. Trad. de *L'irato ou L'emporté* (1801). Anónimo. 1803.

Comedia de las maravillas, La: sain. Cruz. 1766.

Comedia de Valmojado, La: sain. Cruz. 1772.

Comedia nueva o El café: com. 3 actos. L. Fernández de Moratín. 1792.

Comedia Trifaldina, La (o *El trifaldino español y Esperitada fingida*): com. Cañizares. 1714.

Comerciantes de Lisboa, Silvestre y Pascual, Los: com. 3 actos. Goldoni. Trad. de *I mercatanti o I due Pantalón* (1752). Anónimo. 1812.

Cómicos cautivos, Los: sain. Cruz. 1782.

Cómicos en la sierra, Los: sain. Anónimo. 1796.

Cómicos nuevos, Los: ton. Anónimo. Música de Moreno. 1805.

Compositor, El: ton. Anónimo. Música de Misón. 1761.

Compositores o la boda por la música, Los: ton. Anónimo. Música de León. S. XVIII.

Conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio, El (Vid *Bernardo del Carpio*).

Confidente casual, El: com. 3 actos. Faur. Trad. de *Le confident par hasard* (1801), por Zavala y Zamora. 1803.

Conquista de Jerusalén por Federico, Emperador de Alemania, o El Austria en Jerusalén, La: com. 3 actos. Bances Candamo. 1704.

Constitución vindicada, La: pieza. 1 acto. Martí. 1813.

Contrabandista, El: polo. M. García. S. XVIII. / Tapia. 1808.

Contrabandistas, Los: ton. Anónimo. Música de Laserna. 1806.

Convidado de piedra, El (Vid. *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*).

Corrección maternal, La: com. 1 acto. Trad. del francés. Anónimo. 1801.

¹⁶ Escribe Hartzenbusch que tiene ésta como la primera traducción que se hizo de esta obra dramática del francés al castellano, pero que no se pasó al teatro. (E. Hartzenbusch, *Catálogo cronológico*, pp. 2-3).

Cortes del Rey Rodrigo, Las (Vid. *Triunfos de honor y valor en la corte de Rodrigo*).

Costumbres del día, Las: com. 3 actos. Harleville. Trad. de *Les Moeurs du jour* (1800), por Pastor. 1801.

Criado de dos amos, El: óp. cómica. Goldoni. Trad. de *Il servitore di due padroni* (1745), al francés por J. F. Roger, *Le valet de deux maîtres* (1800). Música de Devienne. Trad. por Concha. Música de Cristiani.

Criado fingido, El: opta. en prosa. / polo. Anónimo. Música de M. García. 1804.

Criados embusteros o Trápala y Tramoya, Los: sain. Valladares y Sotomayor. 1785.

Cristina de Suecia: drama. 3 actos. Comella. 1797.

Cristóbal Colón en la isla de San Salvador: baile heroico pantomímico. 1809.

Cristóbal Colón, descubridor de las Indias: com. de música. 3 actos. Comella. Música de Álvarez Acero. 1790.

Crueldad y sinrazón la vence auxilio y valor, Magencio y Constantino, La: com. de magia tragiheroica. 3 actos. Moncín. 1767.

Cuadro, El: com. 1 acto. Marsollier des Vivetières. Trad. de *Une matinée du maréchal de Catinat ou le Tableau* (1801). Anónimo. 1801.

Cuántas veo tantas quiero: com. 3 actos. Rodríguez de Villaviciosa y Avellaneda. 1661.

Cuarto de la viuda, El: sain. Anónimo. 1769.

Cuatro puertas de calle o el caballero supuesto, Las: sain. Anónimo. 1799.

Cubero o los amores de Colín y Fanchete, El: baile cómico, pantomimo. 2 actos. 1810.

Cual mente más de los dos (Vid. *Embustero amo y criado*).

Cuenta sin la huésped, La: ton. a solo. Anónimo. Música de Esteve. S. XVIII.

Cuentas del Gran Capitán, Las: com. Cañizares. 1715.

Cuento de la liebre o el inocente embuste, El: com. 1 acto. Trad. del francés por Sarralde. 1810.

Cura de los deseos y varita de virtudes, La: sain. González del Castillo. 1805.

Curiosidad de las mujeres, La: ton. Anónimo. Música de Laserna. 1807.

Currutacos chasqueados, Los (Vid. *Abate Pirracas, El*).

Dama colérica o La novia impaciente, La: com. 1 acto. Étienne. Trad. de *La jeune femme colère* (1804), por Comella / Gálvez. 1806.

Dama duende, La: com. Calderón. 1629.

Dama labradora, La: com. 2 actos. Rodríguez de Arellano. 1799.

Dama sutil, La: com. 2 actos. Comella. 1799.

Danzomanía o el fanático por el baile, La: baile. Vestris. 1806.

Dar la vida por su dama: com. 3 actos. Coello. 1695.

Darlo todo o no dar nada, Apeles y Campaspe: com. 3 actos. Calderón. 1636.

De donde tienen su origen los Monteros de Espinosa: com. 3 actos. Lope. Ref. por Valladares de Sotomayor. 1765.

Defensa de Tarifa por el general Copons, La: com. patriótica. 3 actos. Anónimo. 1813.

Defensa de Valencia y castigo de traidores (Vid. *Escarmiento de Traidores*).

Dejar lo cierto por lo dudoso (o *La mujer firme*): com. 3 actos. Lope. Ref. por Rodríguez de Arellano. 1803.

Del rey abajo ninguno, García del Castañar (Vid. *No he de permitir mi agravio*).

Delincuente honrado, El: drama. 5 actos. Jovellanos. 1774.

Delirio o las consecuencias de un vicio, El: óp. cómica. Révérony de Saint-Cyr. Música de Bertón. Trad. de *Le Délire ou les suites d'une erreur* (1799), por D. Solís. Música de Gil. 1801. / Enciso Castrillón. 1806.

Derrota de Dupont en los campos de Bailén y triunfo del general Castaños, La (*Dupont rendido en los campos de Bailén o el triunfo del patriotismo*): drama. 3 actos. Poveda. 1813.

Derrota del mariscal Soult en los campos de Pamplona o La batalla de Pamplona, La: drama. 1 acto. Martí. 1813.

Desdén con el desdén, El: com. 3 actos. Moreto. 1654.

Desertor (francés), El: baile pantomimo tragi-cómico. 3 actos. Composición de Mr. Dauberval y dispuesto por J. Medina. 1790. Adap. De la óp. *Le Déserteur* (1769) de Mercier, con libreto de Benicosa y música de Ganzaniga.

Desquite del francés, El: com. 3 actos. M. M. Trad. del francés por García Suelto.

Día de la ascensión en Madrid, y salida del convoy, El: drama. 2 actos. Anónimo. 1813.

Día dos de mayo de 1808 en Madrid y muerte heroica de Daoiz y Velarde, El: trag. 3 actos. Martí. 1813.

Día feliz de España y exterminio del tirano, El (Vid. *Sombra de Pelayo*).

Diana en la caza: baile. Ronzi. 1808.

Dicha viene cuando no se aguarda, La: fin de fiesta. / sain. / com. jocosa. Moncín. 1798.

Dichosa equivocación o “Quid pro quo”, La: óp. bufa en prosa. 1 acto. Moustou. Música de Philidor. Trad. de *Le quiproquo ou le volage fixé* (1760). Anónimo. 1802.

Dido abandonada: soliloquio trágico o melólogo. Durán. 1792.

Discreta y la boba, La: sain. Cruz. 1787.

Disfraz al uso, El: sain. Anónimo. 1809.

Disfraz venturoso, El: sain. Moncín. 1794.

Distraído, El: com. 5 actos. Regnard. Trad. de *Le Distrait* (1697), por Enciso Castrillón. 1804.

Diversión campestre, La: baile. A. García. 1813.

Diversión inesperada o el imitador de cómicos, La: sain. Anónimo. 1806.

Diversión sin efecto, La: sain. Anónimo. Música de Laserna. 1787.

Divorcio por amor, El: com. 3 actos. Kotzebue. Trad. de *Armuth und Edelsinn*, por W. y J. Patrat, *Honneur et indigence ou le Divorçe par amour* (1803), por Enciso Castrillón. 1808.

Doblón de a ocho (y moda marcial), El: sain. Anónimo. 1765.

Dómine Lucas, El: com. de figurón. 3 actos. Cañizares. 1716.

Domingo el cochero (o El cochero Domingo): monólogo jocoso. Rodríguez de Arellano. 1791.

Don Chicho: sain. Zavala y Zamora. 1788.¹⁷

Don Ciriteca (Vid. *Síes del mayordomo don Ciriteca*).

Don Fernando de Borbón o la causa del Escorial: drama. 2 actos. Valladares de Sotomayor. 1814.

Don Juan de Espina en Madrid: com. de magia. 3 actos. Cañizares. 1713.

Don Patricio Lucas (Vid. *El Caballero de Sigüenza*).

Don Pedro, Rey de Castilla y rico hombre de Alcalá (Vid. *Rey valiente y justiciero*).

Don Quijote de la Mancha o las bodas de Camacho: baile. Lefebre. 1808.

Donado fingido, o Fingido ermitaño, El: com. 2 actos. Saborit. 1807.

Donde hay agravios no hay celos: com. 3 actos. Rojas Zorrilla. 1636.

¹⁷ En el *Diario de Madrid* se afirma que es de la Cruz (20 de enero de 1804), pero Cotarelo insiste en la autoría de Zavala. (J. F. Fernández Gómez, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, p. 243).

Donde las dan las toman o Los zapateros y el renegado: sain. Cruz. 1775.

Doña Blanca de Borbón, Reina de Castilla: trag. 5 actos. Íñiguez. 1813.

Doña Toribia: ton. Anónimo. 1812.

Dos ciegos, Los: óp. 1 acto. Música de Mr. Mehul. Trad. del francés. Anónimo.

Dos hermanas, Las: drama. 3 actos. / Óp. cómica. 1 acto. Parisieau. Música de Plantade. 1792.

Dos hermanos, disipador y egoísta, Los (Vid. *La reconciliación*).

Dos libritos, Los: fin de fiesta. / sain. Cruz. 1777.

Dos presos, Los (Vid. *Adolfo y Clara*).

Dos viejos maniáticos, Los (Vid. *La Fulgencia*).

Dos yernos, Los: com. Etienne. *Deux Gendres*. Trad. por Marchena. 1811.

Duda satisfecha, La: sain. López de Sedano. 1778.

Duelo fingido, El: sain. Arroyo y Velasco. 1812.

Duelo y baile a un tiempo: sain. Anónimo. 1770.

Duende fingido, El: sain. Anónimo. 1777. / Querol. 1786.

Duende, El: sain. Cruz. 1773.

Dupont rendido en los campos de Bailén (Vid. *Derrota de Dupont*).

Duque, El: drama. 5 actos. Duval. Trad. de *Las juventudes del duque de Richelieu*. 1811.

Duque de Pentiebre o Fenelón o las religiosas de Cambrai, El: com. 5 actos. Chénier. Trad. de la trag. *Fenelón ou les Religieuses de Cambrai* (1793), por Rodríguez de Arellano. 1803.

Duque de Viseo: trag. 3 actos. Lewis. Trad. de *The Castle Specter* (1796), por Quintana. 1801.

Ecio triunfante en Roma (Vid. *Triunfo de Teleisila*).

Eduardo y Federica: com. / drama. 3 actos. Zavala y Zamora. 1811.

Egoísmo, o lo que puede un empleo, El: com. 2 actos. Martínez de la Rosa. 1812.

Ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario, El: com. 3 actos. Mira de Amescua. 1625.

Ejemplo mayor del patriotismo, Bruto, libertador de Roma, El: com. Anónimo. 1812.

Elección de su novio, La: ton. Laserna. 1801.

Elías y Acab: oratorio o drama sacro. 3 actos. Anónimo. 1804.

Elisa, o El viaje al monte de San Bernardo, La: óp. 2 actos. Révéroni de Saint Cyr. Música de Cherubini. Trad. de *Elisa ou le Voyage au Mont-Bernard* (1794). Anónimo. 1803.

Elmira (americana), La: trag. 5 actos. Voltaire. Trad. de *Alzire* (1734), por Pisón y Vargas / Valladares de sotomayor / Zavala y Zamora. 1788.

Embarazada ridícula, La: sain. Cruz. 1767.

Embustero amo y criado, o cual miente más de los dos: com. de gracioso. Probable ref. de la obra de Antonio Hurtado de Mendoza, *Los empeños del mentir*, 1634.

En tocando a descansar, acude todo el lugar: sain. Anónimo. 1814.

Enemigos generosos, Los: óp. 1 acto. Anónimo. 1809.

Engañado quien engaña: sain. Rey. 1793.

Engañador engañado, El: opta. Vadé. Música de P. Gaveaux. Trad. de *Le trompeur trompé* (1754), por Rodríguez de Arellano. 1801.

Engaño desengaño, El: sain. Comella. 1792.

Engaño francés, o los impulsos del valor de España, El: drama heroico alegórico. 1 acto. Barbieri. 1808.

Enredo provechoso, El: melodrama de música. 1 acto. Cristiani. 1805.

Enrique V de Inglaterra: com. 3 actos.

Ensayo del teatro, El: óp. 1 acto. Anónimo.

Equivocación, La: ton. Anónimo. Música de Moral. 1801.

Ermitaño fingido, El (Vid. *Donado fingido, El*).

Error de un buen padre, El: drama. 1 acto. Marsollier des Vivétières. Trad. de la opta. *Alexis ou L'erreur d'un bon père* (1802). Anónimo. 1802.

Escarmiento de traidores y defensa de Valencia, El: com. 4 actos. Enciso Castrillón. 1809.

Escarmiento del tío Legaña, El: sain. Anónimo. 1811.

Esclava de su galán, La: com. 3 actos. Lope. 1679.

Esclava del Negro Ponto, La: pieza moderna. 3 actos. Comella. 1776.

Esclava persiana, La: óp. cómica. 1 acto. Marsollier des Vivétières. Música de Dalayrac. Trad. de *Gulnare ou l'Esclave persane* (1798). Anónimo. 1802.

Esclavas Amazonas (Hermanos descubiertos por un acaso de amor), Las: com. 3 actos. Original desconocido. Trad. del francés por Gálvez. 1805.

Escuela de la amistad o el filósofo enamorado, La: com. Destouches. Trad. de *Le philosophe amoureux* (1730), por Forner. 1790.¹⁸

Escuela de las mujeres, La: com. 5 actos. Molière. Trad. de *Lé École des femmes* (1662), por Marchena. 1812.

Escuela de los celosos, La: óp. bufa. 2 actos. Mazzolà. Música de Salieri. Trad. de *La scuola del gelosi* (1778), por Comella. 1790.

Escuela de los maridos, La: com. Issouard. Trad. de *L'École des maris* (1661), por L. Fernández de Moratín. 1812.

Escuela de los plebeyos, La: com. 2 actos. Allainval? *L'écoles des bourgeois*. Trad. anónima.

Espigadera, La: com. 3 actos. Favart. Trad. de *Les Moissonneurs* (1768), por Cruz. 1778.

Esplín, El: sain. Gernevalde. Trad. de *L'homme noir ou le Spleen*, por Rodríguez de Arellano. 1793.

Esposa amable, La (Vid. *Prueba feliz, La*).

Esposa delincuente, La: com. 3 actos. Beaumarchais. Trad. del drama en 5 actos *La Mère coupable* (1792), atribuida a Pastor. 1802.

Esposas vengadas, Las: óp. 1 acto. Trad. de la opta. *Les femmes vengées*, libreto de Sedaine. Música de Philidor, por Bravo. 1805.

Esposos perdidos, Los: ton. Anónimo. Música de Laserna. S. XVIII.

Esquileo, El: sain. Vázquez. 1779.

Estudiantes petardistas, Los: sain. Anónimo. 1778.

Eugenia, La: com. 5 actos. Beaumarchais. Trad. de *Eugénie* (1767), por Cruz / Reynaud. 1772.¹⁹

Eurídice y Orfeo: pieza heroica de mitología, baile. 1 acto. Zavala y Zamora. 1794.

¹⁸ El investigador Ríos Carratalá no considera esta obra como una traducción de Destouches, ni aun entendiendo la palabra traducción en su acepción más amplia. Cree que “no sólo se trata de una obra propia, sino también de una de las más acertadas comedias neoclásicas”, aunque esto no impide, explica, que Destouches le pudiera servir de inspiración. (J. A. Ríos Carratalá, “Destouches en España (1700-1835)”, *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8-9 (1987), p. 264).

¹⁹ En 1795 se hizo otra edición: drama en prosa mezclado con arias de música sacado del francés, texto en italiano y castellano, música de N. Nasolini. Esta obra fue escrita para ser representada en los Caños del Peral en celebridad de los días de la reina, siendo empresario don Domingo Rossi. Hay otra traducción realizada por Luis Reynaud. Véase Amparo Contreras, *Beaumarchais y su teatro en España*, Barcelona, Universitat, 1992. Refiriéndose a la de Reynaud comenta que se la hizo aprender a sus alumnos de declamación y que fue la primera obra representada en los teatros de los Reales Sitios. F. Aguilar Piñal en *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, p. 141, e I. Mc.Clelland en *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, p. 142 citan también esta versión.

Examen de maridos, El: com. 3 actos. Ruiz de Alarcón. 1623.

Exclamación de Josef Botellas por su tesorería en los campos de Miranda, La: com. patriótica. Anónimo. 1813.

Exteriores engañosos, Los: com. 3 actos. Boissy. Trad. libre de *Les dehors trompeurs ou l'homme du jour* (1740), por Zavala y Zamora. 1795.

Falsos hombres de bien o El duque de Borgoña, Los: drama. 5 actos. Federici. Trad. de *I falsi galantuomini* (1797), por Comella. 1790.

Familia o el pintor naturalista, La: com. 5 actos. Kotzebue. Trad. anónima.

Fanático por la música, El (Vid. *El Maniático por la música*).

Fandango del candil, El: sain. Cruz. 1768.

Fanfarrón, El (Vid. *Soldado fanfarrón, El*).

Fantasma (del lugar), La: sain. Cruz. 1770.

Farsal del peluquero holandés, El: baile. 1813.

Fatme y Selima: melodrama trágico. / melólogo. 1 acto. Rodríguez de Arellano. 1796.

Federico II, rey de Prusia: drama. 3 actos. Comella. 1788.

Felipe y Juanita: opta. Boutet de Monvel. Trad. de la comedia en 1 acto mêlée d'ariettes *Philippe et Georgette* (1793). Anónimo. 1801.

Feliz desengaño, El: ton. Anónimo. 1810.

Fenelón o las religiosas de Cambrai (Vid. *El duque de Pentiebre*).

Fénix de los criados, o María Teresa de Austria, El (Vid. *María Teresa de Austria*).

Feria de Bacario o las mujeres vengadas, La: baile. 1810.

Fernando VII de Borbón, rey de España o la catástrofe de Bayona: drama. 2 actos. Valladares de Sotomayor. 1808.

Fernando y Napoleón en sencilla diversión: fin de fiesta. Anónimo. 1813.

Fiel pastorcilla, o Tirano del castillo, La: com. 3 actos. Rey. 1790.

Fiestas del otoño o los vendimiadores de Modoque: baile pantomimo, cómico. Lefebre. 1808.

Fígaro o el barbero de Sevilla: drama jocoso en música. 1 acto. Adap. de *Le barbier de Séville* (1775) de Beaumarchais, por Laviano. 1780.

Fígaro o el barbero de Sevilla (o La precaución inútil): baile pantomímico. 1806.

Filandro y Carolina: farsa jocosa de música. Música de Gnecco. 1808.

Filósofo casado o marido avergonzado de serlo, El: com. 5 actos. Destouches. Trad. de *Le philosophe marié* (1727), por T. de Iriarte. 1771.

Fineza en los ausentes y boda de Pozuelo, La: sain. Cruz. 1767.

Fingida ausencia, La: ton. Anónimo. Música de Laserna. 1801.

Florentina, La: com. 1 acto. Rodríguez de Arellano. 1797.

Franceses en la Alcarria, Los o El mal patriota: sain. 1 acto. Mor de Fuentes. 1813.

Fray Lucas o el monjío deshecho: com. 5 actos. Trad. del francés. Anónimo. 1812.

Frioleras, Las: sain. Cruz. 1764.

Fruto de un mal consejo contra el mismo que lo da, El: com. 3 actos. / drama. Goldoni. Trad. por Rey. 1802.

Fuera, El: sain. Anónimo. 1801.

Fuerza de la amistad o Dionisio I, rey de Siracusa, La: com. heroica. 3 actos. Rodríguez de Arellano. 1798.

Fuerza del natural, La: com. 3 actos. Moreto y Cáncer. 1661.

Fulgencia o los dos viejos maniáticos, La: com. 3 actos. Rodríguez de Arellano. 1801.

Fundación de Madrid por Mantho y Ocno Bianor, La, o Exponerse al sacrificio por querer y aborrecer: com. 3 actos. Valladares de Sotomayor. 1812.

Gabriel Espinosa o El pastelero de Madrigal (Vid. *Pastelero de Madrigal, El*).

Gallega, La: ton. Anónimo. Música de Moral. 1790.

Gallegas celosas, Las: sain. Cruz. 1790.

Gansos, Los: sain. Márquez. 1766.

García del Castañar (Vid. *No he de permitir mi agravio*).

Gato, El: sain. González del Castillo. 1806.

Gemelos, Los: com. 5 actos. Regnard. Trad. de *Les Menechmes ou les Jumeaux* (1705), por Sarralde. 1810.

Genios encontrados, Los: sain. / fin de fiesta. P. A. Fernández. 1794.

Gitanilla de Madrid, La: com. 3 actos. A. de Solís. (inspirada en la novela de Cervantes)

Gitanilla fingida por amor, La (La gitánilla por amor): opta. Anónimo. Música de Laserna. 1802.

Gitanos en la feria, Los: óp. bufa. 2 actos. Música de Paisiello. 1790.

Gloriosa defensa de Gerona por el valor catalán, La: com. 3 actos. Enciso Castrillón. 1808.

Gracioso engaño creído del duende fingido, El: sain. Cruz. 1777.

Gran batalla de los Arapiles o la derrota de Marmont, La: drama. 1 acto. Garnier González. 1813.

Gran clemencia de Tito, La (Vid. *Clemencia de Tito, La*).

Gran virrey de Nápoles o El Duque de Osuna, El: com. 5 actos. Trad. del francés, por Velas de Gasca. 1805.

Guerra abierta o el teatro singular, La: com. 3 actos. Dumaniant. Trad. de *Guerre ouverte ou ruse contre ruse* (1786), por Enciso Castrillón. 1806.

Gulistán o el hullá de Samarcanda, El: óp. 3 actos. Música de Dalayrac. Trad. del francés.

Gulnara o la esclava persiana (Vid. *Esclava persiana, La*).

Gusano roedor y Duende del Evangelio, El: com. 1 acto. Anónimo. 1808.

Gutigambas (o Butigambas) y Mucibarrenas (Vid. *El casamiento desigual*).

Guzmán el Bueno, alcaide de Tarifa: escena trágico-lírica. T. de Iriarte. 1791.

Hábito no hace al monje, El: sain. Rey. S. XVIII.

Hablador (indiscreto), El: fin de fiesta. Basado en la com. en prosa en 3 actos de Boissy, *Le babillard* (1725). Trad. por Cruz. 1775.

Hacer el mayor aprecio del descuido de una dama, la Jarretiera de Inglaterra: com. 3 actos. Bances Candamo.

Hacer su papel de veras el mejor representante, San Ginés: com. 3 actos. Matos Fragoso, Rosete y Cáncer. 1668.

Hados y lados hacen dichosos y desdichados (Vid. *El parecido de Rusia*).

Hambriento en Nochebuena, El: sain. Vázquez. 1774.

Hechizado por fuerza, El: com. de figurón. Antonio Zamora. 1698.

Herir por los mismos filos: sain. Moncín. 1792.

Hermanos a la prueba, Los: drama. 3 actos. Benoît Pelletier de Volméranges. Trad. de *Les frères a l'É preuve* (1806).

Heroico Empecinado en los campos de Alcalá, El: com. patriótica. 2 actos. Martí. 1813.

Herrero más feliz, o nadie más grande hechicero que Brancanelo el herrero, El: com. de magia. 3 actos. Anónimo.

Hidalgo de Barajas, El: sain. Anónimo. 1775.

Hidalgos, Los: ton. Anónimo. Música de Pablo Esteve. 1785.

Hija del aire, La: com. 3 actos. Calderón. 1636.

Hija mal guardada, La: baile. Libreto y coreografía de Jean Dauberval. Trad. de *La fill mal gardé*. Músico desconocido. 1806.

Hijo de cuatro padres y de tres madres perdido, El (Vid. *Para averiguar verdades*).

Hijo del amor o la peña morena, El: baile pantomimo. 1810.

Hijo reconocido, El: com. 2 actos. Comella. 1799.

Hijos de Edipo, Los (o Polinice): trag. 5 actos. Alfieri. Trad. de *Polinice* (1783), por Saviñón. 1806.

Hipermenestra: trag. 5 actos. Lemierre. Trad. de *Hypermnestre* (1758), por Olavide. 1764.

Hipócrita sentimental, El: com. 5 actos. Molière. Adap. por Vallés y Codés. 1802.

Hipócrita, El (Vid. *Tartufo, El*).

Hombre insufrible o el regañón, El: com. jocosa. Anónimo. 3 actos.²⁰

Hombre convencido a la razón, El (Vid. *La mujer prudente*).

Hombre singular o Isabel primera de Rusia, El: com. 2 actos. Comella. 1795.

Hombres solos, Los: sain. Ramón de la Cruz. 1773.

Honesta Cecilia, La (Cecilia, La): drama. 2 actos. Comella. 1786.²¹

Honor da entendimiento y el más bobo sabe más, El: com. de figurón. 3 actos. Cañizares. 1715.

Hortera generoso, El: ton.

Hospital de los locos, El: com. 3 actos. Trad. del italiano.

Hostería del buen gusto, La: sain. Ramón de la Cruz. 1773.

Huérfana de Saltzbourg, La: com. Anónimo. 1808.

Huerfanita, o lo que son parientes, La: com. 3 actos. Carnerero. 1810.

Imán de la milicia, El: ton. Anónimo. 1804.

Imperio de las costumbres o la viuda de Malavar, El: com. 4 actos. Lemierre. Adap. de *La veuve de Malabar ou L'Empire des coûtumes* (1770), por Zavala y Zamora. 1801.

²⁰ Lafarga ignora el original de esta traducción. Según Cotarelo es de Goldoni y tuvo varias formas y títulos, *Mal genio y buen corazón*, traducida por José Ibáñez, y *El no de las niñas*, en 1815. (E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 333).

²¹ Tuvo dos partes más, la segunda está perdida, y la tercera se titula *Cecilia viuda* (1787).

Impostor, El: com. 4 actos. Anónimo. 1812.

Indios sorprendidos, Los: baile. 1813.

Indolente poltrón, El: óp. Comella. Música de Francesconi. 1804.

Industria contra miseria o el chispero: sain. Anónimo. 1778.

Industria y la suerte, La: com. Ruiz de Alarcón / Cubillo. 1628.

Inesilla la de Pinto (sainete trágico): sain. Legrand y Biancolelli. Trad. de Agnès de Chaillot (1723), por Cruz. 1770.

Inglés y la gaditana, El: ton. Anónimo. Música de P. del Moral. S. XVIII.

Inocentes o El Amor como él viene, o Los tontos, Los: baile pantomimo pastoral. Dupor. 1809.

Instalación de las cortes, La: drama alegórico. Anónimo. 1814.

Ir por lana y volver trasquilado o las esposas vengadas: pieza jocosa. 1 acto. 1809.

Isabel I de Rusia o el hombre singular (Vid. *Hombre singular, El*).

Isabela, La: óp. drama joco-serio. 2 actos. Comella. Música de Laserna. 1794.

Jardineras, Las: baile. 1814.

Jenwal y Faustina (Vid. *Triunfos de amor y amistad, Los*).

Job de las mujeres, Santa Isabel o el Tirano de Hungría, El: com. Matos Fragoso. 1657.

Josef restituido al trono de David o Atalía (Vid. *Atalía*).

Juan Labrador (Vid. *Sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*).

Juanita y Bernardón: óp. 2 actos. Música de Cimarosa. 1810.

Juanito y Juanita (Vid. *Payos hechizados, Los*).

Juanito y Rosita (Vid. *Chico y la chica, El*).

Judas Iscariote: com. Antonio Zamora. 1719.

Judía de Toledo, La: com. Mira de Amescua. Atribuida a Diamante. 1625.

Juego de la ruleta, El: sain. Anónimo. 1813.

Juego de las provincias, El: fin de fiesta. 1 acto. Parga. 1808.

Juegos de Paris o el monte de Ida, Los: baile pantomímico anacreóntico. Lefebre. 1806.

Juez sordo y testigo ciego (o el fiscal de su delito), El: com. Prats. 1807.

Juicio de Salomón, El: com. 3 actos. Caigniez. Trad. de *Le jugement de Salomon* (1802), por Gil Lorena de Arozar (seudónimo de Rodríguez de Arellano). 1802.

Juventud de Enrique V, La: com. 3 actos. Duval. Trad. de *La Jeunesse de Henri V* (1806). Anónimo. 1807.

Juventudes de Enrique V, La bella tabernera o las aventuras de una noche: melodrama jocoso. 2 actos. Duval. Música de G. Pacini. Adap. de *La Jeunesse de Henri V* (1806). Anónimo. 1812.

La más ilustre fregona: com. de figurón. 3 actos. Cañizares. 1709.

Labrador y el usía, El: sain. Cruz. 1774.

Labradora dama, La: com. 2 actos. Anónimo.²²

Lagarto y Canene: sain. Anónimo.

Lavanderas del Manzanares, Las: sain. Anónimo. 1788.

Licenciado Farfulla, El: zarzuela. 1 acto. Cruz. Música de Rosales. 1776.

Lindo don Diego: com. de figurón. 3 actos. Moreto. 1654.

Lindona de Galicia, La: com. ¿Pérez de Montalbán, Lope o Moreto?

Llegar a tiempo: com. 3 actos. Zavala y Zamora. 1803.

Llorar por los muertos y suspirar por los vivos, o las lágrimas de una viuda: com. 3 actos. Generali / Federici. Trad. del italiano. Anónimo. 1812.

Lo que puede el hambre o en extremo de indigencia, sutileza del estudiante: sain. Anónimo. 1785.

Lo que puede la ambición: sain. Anónimo. 1812.

Lo que puede la aprehensión o violencia del oído: com. 3 actos. Moreto. 1660.

Lo que puede un empleo (Vid. *Egoísmo o Lo que puede un empleo, El*).

Lo que son dueñas: sain. Anónimo. 1812.

Lo último que se pierde es la esperanza, o Los amantes de la dote: farsa musical. 1 acto. Anónimo. Música de Palma. 1795.

Locos de Valencia, Los: com. 3 actos. Lope. 1590-1595.

Locos de Zaragoza, Los: baile. 1813.

Locos, Los: sain. Anónimo. 1808.

Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo: com. 3 actos. Matos Fragoso. 1682.

²² Podría ser la *Catalina o la bella labradora*, comedia en 3 actos traducida del francés en 1801 por M. R. Gálvez. El original es *Catherine ou La belle Fermière* (1793), de Amélie J. Candeille. (F. Lafarga, *Traducciones de comedias francesas*, p. 245). Con más seguridad, podría tratarse de *La dama labradora*, comedia en 2 actos de Rodríguez de Arellano, estrenada en 1799.

Lotería, La (1ª y 2ª parte): sain. Vázquez. 1777.

Lucero de Madrid San Isidro Labrador, El: com. 3 actos. Lope. 1604-1606. Ref. por Zamora. 1722.

Luis XIV el Grande: com. heroica. 3 actos. Comella. 1789.

Luto fingido, El: com. 1 acto. Vial y Etienne. Trad. de *Le grand devil* (1800), por Martí. 1803.

Macbeth: trag. 5 actos. Shakespeare. Ref. en francés por Ducis (1784). Adap. por Calle. 1803.

Macbet o los remordimientos: trag. 5 actos. Shakespeare. Ref. en francés por Ducis (1784). Adap. por Manuel García. 1812.

Madrid consolada: loa. Anónimo. 1808.

Maestro de la niña: com. 2 actos. Cruz. Música adaptada de Scarlatti. 1778.

Maestro de música, El: sain. Cruz? 1771?

Maestro y la niña, El: pieza. Anónimo. 1810.

Maestro y las discípulas, El: ton. Anónimo. Música de Laserna. 1810.

Maestros de la Raboso, Los o Tonadilla del Trípli: ton. Laserna. 1805.²³

Magdalena cautiva, La: com. 3 actos. Valladares de Sotomayor. 1784.

Mágico de Cataluña (Vid. *Amistad más verdadera, aun en religión opuesta*).

Mágico de Salerno, Pedro Bayalarde, El: com. de magia. Salvo y Vela. 1633.

Mágico rey de lidia, o el anillo de Giges (Vid. *Ser rey y pastor a un tiempo*).

Maja honrada, La: ton. Anónimo. Música de Laserna. S. XVIII.

Maja majada, La: sain. Cruz. 1774.

Maja, francesa y beata: sain. Anónimo. 1812.

Majas forasteras, Las: sain. Cruz. 1778.

Majo de repente, El: sain. Cruz. 1775.

Majos de buen humor, Los: sain. Cruz. 1770.

²³ J. Subirá, “La canción y la danza populares en el teatro español del siglo XVIII”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 21 (1929), p. 89. Habla en este artículo de una famosísima pieza en todo el continente europeo llamada *Tirana del Trípli* que se incluía en las tonadillas:

“Trípili, trípili,
trápala, trápala,
que esta tirana
se canta y se baila”.

Majos vencidos, Los: sain. Cruz. 1771.

Mal de la niña, El: sain. Molière. Trad. abreviada de *L'amour médecin* (1666), por Cruz. 1768.

Mal genio y buen corazón, o El cadete: com. 3 actos. Schröder. Trad. de *Der Fähndrich*, por Cubières-Palmézeaux, *Le faux Misanthrope ou le Sous-lieutenant* (1806), por Comella. 1807.

Malicia en la inocencia, La: opta. Anónimo. 1810.

Maniático por la música, El: óp. bufa. Trad. del italiano, por Enciso Castrillón. 1806.

Maniático, El: sain Anónimo. Música de Esteve. 1773.

Maniático, El: sain. Legrand. Trad. de *L'amour diable* (1708), por Cruz. 1773.

Manolo. Tragedia para reír o sainete para llorar, El: sain. Cruz. 1769.

Mantón, El (Vid. *Chasco del mantón, El*).

Mañanas de abril y mayo: com. 3 actos. Calderón. 1640.

Maravillas de Dios por el brazo de Josué, Las: drama sacro u oratorio. 2 actos. Moreno / Martín. 1808.²⁴

Marcelino, El: opta. Tapia. Música de Gil. 1801.

María Teresa de Austria o el buen hijo: drama. 3 actos. Comella. 1790.

María Teresa de Austria o El Fénix de los criados: drama heroico. 3 actos. Comella. 1791.

Marica la del puchero: com. 3 actos. Montalbán. Ref. de *La doncella de labor*, por Enciso Castrillón. 1805.

Marido chasqueado, El: com. 1 acto. Molière. Trad. de *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, por Raboso. 1779.

Marido impertinente, El: ton. Anónimo. Música de Moral. 1797.

Marido prudente y Beata habladora o compadre escarmentado, El: sain. Malli? 1810.

Marido sofocado, El: sain. Cruz. 1774.

Maridos engañados y desengañados, Los: sain. Cruz. 1777.

Marinero o el matrimonio repentino, El (o *El marinerito*): óp. cómica. 1 acto. Pigault-Lebrun. Música de Gavau. Trad. de *Le Petit Matelot ou le Mariage impromptu* (1796), por Tapia. 1802.

²⁴ Cotarelo afirma que el manuscrito es de Tadeo Moreno. (E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 275, n. 4). Andioc, por su parte, ha encontrado en el A. M. M. el recibo de la obra a nombre de Manuel Ventura Martín. (R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, p. 910).

Mariscal de Virón, El (Vid. *Más valiente francés, aunque de menos fortuna*).

Marquesa de Saluci o la Pelusini: drama. Anónimo. 1812.

Marta la Romarantina: com. de magia. 3 actos. Cañizares. 1716.

Más constante holandesa o El amor constante / El amor constante o la Holandesa o Crueldad de un poderoso y más constante holandesa, La: com. 3 actos. Zavala y Zamora. 1787.

Más constante mujer, La: com. Pérez de Montalbán. 1631.

Más es el ruido que las nueces y Máscaras de Amiens (Vid. *Por su rey y por su dama*).

Más feliz cautiverio o los sueños de Josef, El: drama bíblico. 3 actos. Martínez Díaz. 1784.

Más ilustre fregona, La: com. de figurón. 3 actos. Cañizares. 1709.

Más valiente francés, aunque de menos fortuna, o el Mariscal de Viron, com. 3 actos. Montalbán. 1632.

Matrimonio desigual, El: sain. Anónimo. 1811.

Matrimonio secreto, El: com. Brousse-Desfaucheretts. Trad. de *Le mariage secret* (1786). 1807. / Óp. bufa. 2 actos. Música de Da Bertati y Cimarosa. Trad. de *Il matrimonio segreto* (1792), por Comella. 1795.

Mayor chasco de los afrancesados o el noticia de la Rusia, El: com. 3 actos. Martí. 1814.

Mayor contrario amigo y diablo predicador, El: com. 3 actos. Atribuida a Belmonte Bermúdez / Fray Damián Cornejo / Francisco de Villegas. S. XVII.

Mayor monstruo los celos, y Tetrarca de Jerusalén, El: com. 3 actos. Calderón. 1637.

Mayor piedad de Leopoldo el Grande, La: com. heroica. Zavala y Zamora. 1789.

Mayor triunfo de España en los campos de Vitoria, la fuga del rey Josef y prisión de afrancesados, El: com. 2 actos. Valladares de Sotomayor. 1813.

Mayor valor del mundo por una mujer vencido, Nazareno Sansón, El: com. 3 actos. Montalbán, “compuesta” por Vázquez. 1781.

Mayordomo, El (Vid. *Síes del mayordomo don Ciriteca, Los*).

Médico poeta, El: sain. González del Castillo. 1800.

Médico supuesto, El: com. 3 actos. Anónimo. 1801.

Médico turco, El: opta. Gouffé y Villiers. Trad. de *Le médecin turc* (1804), por Enciso Castrillón. Música adaptada de Isouard. 1804.

Médico y los cautivos, El: sain. Cruz. 1777.

Médicos fingidos, Los: ton. Anónimo. 1809.

Mejor alcalde el rey, El: com. 3 actos. Lope. 1620. Ref. en 5 actos por D. Solís. 1810.

Melindrosa o los esclavos fingidos, La: com. 3 actos. Lope. Ref. de *La dama melindrosa*, también conocida como *Los melindres de Belisa*, por Trigueros. 1803.

Mentiroso en la corte, El: com. 3 actos. D. y J. de Figueroa y Córdoba. 1658.

Merecer por semejanza, y conseguir por sí propio, o El parecido de Rusia: com. 3 actos. L. García. Ref. de *Hados y lados hacen dichosos y desdichados*. 1678.

Merienda a escote, La: sain. Cruz. 1774.

Merope, La: trag. 5 actos. Voltaire. Trad. de *Mérope* (1744), por “Antonio Lecorp”, anagrama de Porcel. 1786.²⁵

Mi tía Aurora: óp. jocosa. 2 actos. Longchamps. Música de Boïeldieu. Trad. de *Ma tante Aurore* (1803), por Enciso Castrillón. 1803.

Miguel Ángel: opta. Delrieu. Música de Isouard. Trad. de *Michel Ange* (1802). Anónimo. 1804.

Milagros del desprecio, Los: com. Anónimo. 1809.

Mina en los campos de Arlabán o El ataque del convoy: drama. 3 actos. Anónimo. 1812.

Minas de Polonia, Las: drama. 3 actos. Pixérécourt. Trad. de *Les mines de Pologne* (1803), por M. de Gasca y Medrano. 1805.

Misanropía y arrepentimiento: drama. 3 actos. Kotzebue. Adap. del drama en 5 actos *Menschenhass und Reue* (1799), a través del francés por L. Bursay y adaptado por Julie Molé, y al español por D. Solís. 1800.

Misma conciencia acusa, La: com. 3 actos. Moreto. 1654.

Mocedades del Cid, Las: com. 3 actos. Guillén de Castro. 1618.

Modistas, Los: baile. 1809.

Moisés y las tablas de la ley: pieza. 1 acto. Anónimo. 1814.

Mojigata, La: com. 3 actos. L. Fernández de Moratín. 1804.

²⁵ Hay otra traducción más tardía, de Miguel de Burgos. No obstante, señala Cotarelo que la traducción representada no es de ninguno de éstas y se ignora el nombre del traductor. (E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, p. 323). También fue traducida por Pablo de Olavide, que admiraba a Voltaire, y de él tradujo *Zayda* y *Olimpia*. El profesor J. Rubio señala lo siguiente: “*Los avatares del teatro volteriano en España dan bien cuenta de las tensiones que se vivían. Había sido prohibido por la Inquisición en 1762 y, sin embargo, sus dramas se seguían traduciendo, aunque se solía suprimir su nombre y por razones obvias, el del traductor.*” (J. Rubio, *El Conde de Aranda y el teatro*, p. 92). Ver también F. Lafarga, *Voltaire en España, 1735-1835*, Barcelona, Universitat, 1982, pp. 143-147.

Molinera, La: óp. bufa. 2 actos. Música de Paisiello. 1808.

Molinera astuta, La: óp. 2 actos. Música de Paisiello. 1808.

Molineras caprichosas, Las: baile. 1813.

Monja novicia, La (Vid. *Novicia, La*).

Monjas (o La quinta) de Escorondón, Las (Vid. *Monjas visitandinas, Las*).

Monjas visitandinas, Las: óp. 2 actos. Picard, música de Devienne. Trad. de la óp. cómica *Les Visitandines* (1792). Anónimo. 1803.

Monstruo de la fortuna o la lavandera de Nápoles, El: com. 3 actos. Montalbán. 1636.

Montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla, El: com. 3 actos. Hoz y Mota. 1708.

Moscovita sensible, La: com. heroica. 3 actos. Comella. 1794.

Moza del cántaro, La: com. 3 actos. Lope. Ref. por Trigueros. 1803.

Mudo de Arpenas o la Celina, El: melodrama. 2 actos. Pixérécourt. Trad. de *Celina ou L'enfant du mystère* (1800). Anónimo. 1803.

Muerta y viva a un mismo tiempo: com. Anónimo. 1812.

Muerte de Abel, La: trag. 3 actos. Legouvé. Trad. de *La mort d'Abel* (1793), por Saviñón. 1803.

Muerte de Agamenón, La: trag. 5 actos. Lemercier. Trad. de *Agamemnon* (1797), por Tapia. 1800.

Muerte del Capitán Cook, La: baile. Lefebvre. 1808.

Muerto vivo o el tío chasqueado, El: sain. Moncín. 1788.

Muertos fingidos, Los: óp. 2 actos. Música de Cristiani. 1812.

Mujer celosa, La: com. 5 actos. Desforges. Trad. de *La femme jalouse* (1785), por Velasco. 1801.

Mujer de dos maridos, La: com. 3 actos. Pixérécourt. Trad. de *La Femme à deux maris* (1802), por Rodríguez de Arellano. 1804.

Mujer prudente o el hombre convencido a la razón, La: com. 3 actos. Goldoni. Trad. de *La moglie saggia* (1751), por M. S. C. 1790.

Muñuelo, El: sain. Cruz. 1792.

Músicos y danzantes, Los: sain. Cruz. 1775.

Naciones, Las: aria. Anónimo. 1813.

Natalia y Carolina: com. 2 actos. Comella. 1798.

Necia confidencia, La: ton. Anónimo. Música de Laserna. 1805.

Negro más prodigioso, El: com. 3 actos. Diamante. 1674.

Negro sensible, El: melodrama. 1 acto. Comella. 1798.

Nina o la loca por amor: óp. jocoseria. 2 actos. Marsollier des Vivetières. Música de Dalayrac. Trad. a través del italiano de *Nina ou la folle par amour* (1786), por Santibáñez o Comella. Música nueva de Paisiello. 1790.

Ninfas de Diana, Las: baile. Ronzi. 1808.

Niña de Gómez Arias, La: com. 3 actos. Calderón. 1672.

Niña de plata, La: com. 3 actos. Lope. Ref. por D. Solís. 1804.

Niño en el bosque, o Ramona y Roselio, El (Vid. *Ramona y Roselio*).

Niños expósitos, Los: com. 5 actos. López Estremera. 1813.

No, El: sain. Pannard. Trad. de *Les petits comédiens* (1750), por Cruz. 1780.

No hay peor sordo que aquel que no quiere oír: com. 3 actos. Tirso. 1634.

No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, o El convidado de piedra: com. 3 actos. Zamora. 1722.

No hay rato mejor que el de la Plaza Mayor: sain. Nipho / Vázquez. 1777.

No hay reino como el de Dios, y moro y cristiano a un tiempo: com. 3 actos. Anónimo. 1813.

No he de permitir mi agravio, del rey abajo ninguno, García del Castañar: com. 3 actos. Rojas. Ref. por D. Solís.

No puede ser guardar una mujer: com. 3 actos. Moreto. 1659.

Novelero, El: sain. Pannard. Trad. de *Le nouveliste dupé* (1757), por Cruz. 1781.

Novicia o la víctima del claustro, La (o *La Novicia o la potestad paterna*): trag. 3 actos. La Harpe. Trad. de *Mélanie*, por Carnerero. 1810.

Novio mujer, El: com. 1 acto. Moncín. 1798.

Novio rifado, El: sain. 1 acto. Favart. Trad. de *Le coq de Village* (1743), por Cruz. 1762.

Novio sin novia, El: ton. Zavala y Zamora. 1803.²⁶

Nuera en la fonda, La: ton. Música de Laserna. 1790.

Nuevo fanático por la música o la fiesta del señor Ballone, El: baile folía pantomímico. 2 actos. Lefebre. 1808.

²⁶ Podría tratarse de la tonadilla *La novia sin novio* de Laserna, de 1779.

Obras son amores y no buenas razones: com. 3 actos. Lope. 1615. Ref. por Lista. 1810.

Ocultar de honor movido el agresor el herido: com. 3 actos. Trad. del alemán. Anónimo. 1812.

Oda, La: opta. Música de Ronzi. 1803.

Omasis o Josef en Egipto: trag. bíblica. 5 actos. Baour-Lormian. Trad. de *Omasis ou Joseph en Egypte* (1806), por Pastor. 1813.

Ópera cómica, La: drama. 1 acto. Dupaty y Segur le Jeune. Música de D. della María. Trad. de la óp. cómica *L'opéra-comique* (1798), por Rodríguez de Arellano. 1801.

Oposición de sacristanes o el tío Tuetano, La: sain. Cruz. 1773.

Óptica moral, La: pieza cómica. Zavala y Zamora. 1811.

Opresor de su familia, El: com. 4 actos. Duval Trad. de *Le tyran domestique ou l'intereur d'une famille* (1805), por Enciso Castrillón. 1806.

Orestes, hijo de Agamenón: trag. 5 actos. Alfieri. Trad. de *Oreste* (1783), por D. Solís. 1806.

Óscar, hijo de Osián: trag. 4 actos. Arnault. Trad. de *Oscar, fils d'Ossian* (1776), por Gallego. 1811.

Otelo o el moro de Venecia: trag. 5 actos. Shakespeare. Adapt. de Ducis. Trad. de *Othello ou le more de Venise* (1793), por Calle. 1802.

Padre sin hijos o El patriotismo, El: com. Anónimo. 1814.

País de las monas, El: ton. Anónimo. 1799.

Paje hablador, El: sain. Anónimo. 1809.

Paje pedigüeño, El: sain. Anónimo. 1770.

Paje y las criadas, El (El paje y la criada): ton. Anónimo. Música de A. Rosales. 1787.

Pajes de Federico, Los (Vid. Augusto y Teodoro o los pajes de Federico II).

Palabra Constitución y su significado, La: sain. Zavala y Zamora. 1813.

Palmis y Oronte: com. Rodríguez de Arellano. 1798.

Palos deseados, Los: sain. González del Castillo. 1812.

Panaderas, Las (Los panaderos): ton. Anónimo. 1781.

Para averiguar verdades el tiempo es mejor testigo, com. de figurón. 3 actos. Ref. de la com. de Pedro Jiménez Fernández *El hijo de cuatro padres y de tres madres perdido*, basada en *La Señora Cornelia*, de Cervantes, por Moncín. 1775.

Para vencer amor, querer vencerle: com. 3 actos. Calderón. 1654.

Pardos de Aragón, Los: com. 3 actos. Laviano. 1780.

Parecido de Rusia, El (Vid. *Merecer por semejanza, y conseguir por sí propio*).

Parecido en la corte, El: com. 3 actos. Moreto. 1652. Ref. por Sebastián y Latre. 1772.

Parvulillos, Los (Vid. *Tres recién nacidos, Los*).

Pastelero de Madrigal, El: com. 3 actos. Cañizares. Ref. en 5 actos por D. Solís. 1812.

Patriotas de Aragón, Los: com. 3 actos. Zavala y Zamora. 1808.

Payo de centinela, El: sain. Cruz?. 1803.

Payo de la carta, El: sain. González del Castillo. 1793.

Payos, Los: sain. G. López. 1766.

Payos astutos, Los: sain. Anónimo. 1788.

Payos comisionados, Los: fin de fiesta. Moncín. 1797.

Payos hechizados, Juanito y Juanita, Los: sain. Favart. Adap. de Cruz. 1777.²⁷

Payos ilustres, Los: sain. Biancolelli y Romagnesi. Trad. de *Les payans de qualité* (1729), por Cruz. 1779.²⁸

Payos tramposos, Los: sain. Anónimo. 1809.

Payos y soldados, Los: sain. Cruz. 1773.

Pedro Bayalarde (Vid. *Mágico de Salerno, El*).

Pedro el Grande, Czar de Moscovia: drama. 3 actos. Comella. 1796.

Pelayo: trag. 5 actos. Quintana. 1805.

Peluquero holandés, El (Vid. *Farsal del peluquero holandés, El*).

Peluquero, El: sain. Cruz. 1804.

Peregrina doctora, o contra la mayor maldad el triunfo de la inocencia, La: com. 3 actos.
Anónimo.

Perfecto amigo o los viajes de Josef II, El: com. 3 actos. Zavala y Zamora. 1794.

Perico el empedrador o los ciegos hipócritas y embusteros o el sopista mendrugo: sain.
Anónimo. 1787.

²⁷ Puede tratarse de la traducción de *Les ensorcelées ou Jeannot et Jeannette* de Charles-Simon Favart, por Ramón de la Cruz; o la trad. de la obra de Harny de Guerville, *Georges et Georgette* (1761), por el mismo en 1778. No puede saberse con exactitud ya que no se conoce ninguna edición.

²⁸ Mientras Coulon en su edición de los sainetes de Cruz afirma que es una traducción de *Les paysans de qualité*, de Legrand, Lagarga da como autores del original francés a Biancolelli y Romagnesi. (J. F. Fernández Gómez, *Catálogo de entremeses y sainetes*, p. 505).

Perlático fingido, El: sain. Anónimo. 1778.

Perro del hortelano, El: com. 3 actos. Lope. 1613-1615.

Picapedrero, El (Vid. *Pobres con mujer rica, Los*).

Picarillo en España, El: com. 3 actos. Cañizares. 1716.

Pícaro castigado o las dos llaves, El: sain. Moncín. 1794.

Piedad de un hijo vence a la impiedad de un padre, y Real Jura de Artaxerxes, La: drama. Bazo. Basada en la óp. de Metastasio *L'Artaserse* (1730). 1762.

Pierro o el Gallo del lugar, o la lotería del amor: baile pantomimo, cómico. 1809.

Pieza cómica, que no es cómica, La: pieza cómica. 1 acto. basada en *La Señora Cornelia*, de Cervantes. 1808.

Pieza de piezas: drama de música. Anónimo. 1813.

Pintor fingido, El: com. 3 actos. Rodríguez de Arellano. 1799.

Plaza Mayor (de Madrid), La: sain. Cruz. 1765.

Plazuela de Antón Martín o la buñolería, La: sain. Hernández de Cubas. 1797.

Pleito del borrico, El: fin de fiesta. Anónimo. 1810.

Pleito del pastor, El: sain. Brueys y Pala Prat. Trad. de *L'avocat pathelin* (1715), por Cruz. 1768.

Pobres con mujer rica o el picapedrero, Los: sain. Cruz. 1767.

Poeta, El: ton. Letra y música de Laserna. 1804.

Polinice o Los hijos de Edipo, (Vid. *Hijos de Edipo, Los*).

Ponchada, La: fin de fiesta. Poveda. 1813.

Por acrisolar su honor, competidor padre e hijo: com. 3 actos. Cañizares. 1711.

Por esposa y trono a un tiempo, y Mágico de Astracán, (o Mágico de Serván), (o Mágico de Serbán y tirano de Astracán): com. 3 actos. Valladares de Sotomayor. 1781.

Por la puente Juana: com. 3 actos. Lope. 1624.

Por su rey y por su dama, y máscaras de Amiens: com. 3 actos. Bances Candamo. 1685.

Porfiados, Los: ton. Anónimo. Música de Laserna. S. XVIII.

Posadera feliz o el enemigo de las mujeres, o La posaderita, La: com. Goldoni. Trad. de *La locandiera* (1752), por López de Sedano / Cruz. 1779.

Posaderita, La: opta. F. López. 1796. Arreglo de la música por Comella. 1797.

Posadero y la criada, o los tres huéspedes burlados, El: sain. Comella. 1798.

Postrer duelo de España, El: com. 3 actos. Calderón. 1665.

Pradera de San Isidro, La: sain. Cruz. 1766.

Preciosas ridículas, Las: sain. Molière. Trad. y adap. de *Les precieuses ridicules* (1659), por Cruz. 1767.

Precipitado, El (Vid. *Cándida, La*).

Premio de la humanidad, El: com. 3 actos. Zavala y Zamora. 1790.

Premio del bien hablar, El: com. 3 actos. Lope. 1624.

Presidiario, El: ton. Anónimo. Música de Rosales. S. XVIII. / Música de Moral. 1791.

Preso o el parecido, El: Melodrama. 1 acto. Duval. Música de D. della Maria (1798). Trad. de la óp. cómica *Le Prisonnier ou la Ressemblance* (1798), por Tapia. 1801.

Preso, El: opta. / unipersonal. Letra de Bravo y música de M. García. 1800.

Presumida y la hermosa, La: com. 3 actos. Zárate. 1661.

Pretendiente con palabras y plumas, El: com. 3 actos. Tirso. Ref. Anónimo. 1804.

Pretendiente cómico, El: ton. Anónimo. 1810.

Pretendiente de amor, El: ton. Anónimo. Música de Moral. 1801.

Primer asistente de Sevilla (Vid. *Montañés Juan Pascual*).

Príncipe de Taranto, El: óp. bufa. 2 actos. Música de Paer. 1808.

Príncipe perseguido, El: com. 3 actos. Martínez Meneses, Belmonte, Moreto y Cáncer. 1645.

Prueba de amor y amistad, La: com. de música. Anónimo. Música de Moral. 1792.²⁹

Prueba de los Horacios y Curiacios, La: óp. bufa. Trad. de *La prova d'un'opera seria* por D. Solís. Música de Gnecco. 1806.

Prueba de los cantores, La: ton. Letra y música por Laserna. S. XIX

Prueba de los cómicos, la: ton. Anónimo. 1809.

Prueba feliz o la esposa amable, La: com. 1 acto. Saint-Foix. Adap. de *Julie ou L'heureuse épreuve* (1746), por Cruz. 1778.

Puerto de mar o las mujeres vengadas, El: baile. 1810.

Queso de Casilda, El: sain. Polisseno Fegejo (Goldoni). Música de Scolari. Adap. de *La cascina* (1756). Moncín. 1800.

²⁹ Existe una obra de Tirso, *Pruebas de amor y amistad*, refundida por Dionisio Solís, que se estrenó en la Cruz el 30 de mayo de 1829. (J. Herrera, *Catálogo*, p. 479).

Quid pro quo, El (Vid. *Dichosa equivocación, La*).

Quien la hace la paga: óp. 2 actos. Música de Cristiani. 1810.

Quien porfía mucho alcanza: opta. en prosa. Original francés desconocido. Letra y música de M. García. 1802.

Quien quiere no puede o el viejo burlado: óp. 2 actos. Anónimo. 1802.

Quinta de Escorondón, La (Vid. *Monjas visitandinas, Las*).

Quintos de Somosierra, Los: sain. Hernández de Cubas. 1794.

Quitar a España con honra el feudo de cien doncellas: com. 3 actos. Zamora. 1768.

Ramona y Roselio, o El niño en el bosque: opta. 2 actos. Copons. Música de Cristiani. 1803.

Raquel, La: trag. 3 actos. García de la Huerta. 1778.

Rastro por la mañana, El: sain. Cruz. 1770.

Rechazos, Los: com. 1 acto. Picard. Trad. de *Les Ricochets* (1807), por Sarralde. 1807.

Recomendación, La: ton. a solo. Anónimo. Música de Riva / Rosales. S. XVIII.

Reconciliación o los dos hermanos, La: drama. 5 actos. Kotzebue. Trad. de *Die Versöhnung oder der Bruderzwist* (1798), por Weiss, Jauffret y Patrat, *La Réconciliation ou les deux frères* (1799), por Rodríguez de Arellano. 1800.

Reconciliador o El hombre amable, El: com. 3 actos. Demoustier. Trad. de *Le conciliateur ou l'homme aimable* (1794), por Enciso Castrillón. 1804.

Reforma del honor, La: sain. Cruz. 1777.

Regañón, El: com. Anónima. 1812.³⁰

Regocijo militar en los campos de Bailén, El: pieza. 1 acto. Ref. por Enciso Castrillón. 1808.

Reinar después de morir, doña Inés de Castro: com. 3 actos. Vélez de Guevara. 1652.

Reloj de madera, El: opta. Valville. Trad. de *L'horloge de bois* (1800). Letra y música de M. García. 1802.

Remendón y la prendera, El: sain. Anónimo. 1797.

Renegado, El (Vid. *Donde las dan las toman*).

³⁰ En la prensa anuncian que es un estreno; pero ya existía una comedia del mismo nombre de Rodríguez de Arellano, estrenada en 1798.

Resultas de una imprudencia, o el sombrero que habla, (Efectos de un descuido): com. 3 actos. Original desconocido. Trad. por M. A. Ygual. 1805.

Retreta, La: sain. Cruz. 1770.

Rey Teodoro en Venecia, El: óp. bufa. 2 actos. Música de Paisiello. 1808.

Rey valiente y justiciero y rico hombre de Alcalá: com. 3 actos. 1657. Ref. de Moreto basada en *El rey don Pedro en Madrid*, de Tirso. Ref. en 5 actos por D. Solís. 1811.

Ricardo, Corazón de león: óp. 3 actos. Gretry. 1812.

Rico hombre de Alcalá (Vid. *Rey valiente y justiciero*).

Robo de la burra, El o El que la hace, que la pague: sain. Moncín. 1793.

Robo de la casada, El: baile pantomimo. 2 actos. Favier. 1790.

Roma libre: trag. 5 actos. Alfieri. Trad. de *Bruto primo, o sea Roma libre*, por Saviñón. 1812.

Ruiseñor o la patria libre, El: pieza alegórica. 1 acto. Alemán. 1813.

Saber usar de la magia (Vid. *Por esposa y trono a un tiempo*).

Sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador, El: com. 3 actos. Matos Fragoso. 1670.

Sainete interrumpido o el rabioso fingido, El: sain. Cruz. 1780.

Sancho Ortiz de las Roelas: com. 3 actos. Lope / Claramonte. Ref. de *La estrella de Sevilla*, por Trigueros. 1785. Estreno en 1800.

Sancho Panza en su gobierno: sain. Maqueda. Libreto y música de Laserna. 1812.

Santa Isabel (Vid. *Job de las mujeres*).

Santa María Egipcíaca o La pecadora y penitente Santa María Egipcíaca: com. de santos. Atribuida a Montalbán. 1621.

Santo, El: sain. Anónimo. 1813.

Sastra celosa, La: sain. Hernández de Cubas. 1797.

Sastre fingido: sain. Roxo. 1806.

Sastre y su hijo, El: sain. Anónimo. 1766.

Saúl, El: oratorio sacro de versos y música. 2 actos. F. Sánchez. Música Cristiani. 1805.

Secreto a voces, El: com. 3 actos. Calderón. 1650.

Secreto, El: opta. Hoffman y Solié. Trad. de *Le secret* (1796), por Enciso Castrillón. 1810.

Segundas nupcias o la condescendencia, Las: com. 3 actos. Zavala y Zamora. 1813.

Segundones, Los (Vid. *Avaricia castigada, La*).

Selva Padrona, o La criada Ama, La: óp. 2 actos. Música de Paisiello. 1808.

Señorito mimado, El: com. 3 actos. T. de Iriarte. 1788.

Sepulcro de Adelaida o La enterrada en vida, El: com. / drama. 3 actos. Boutet de Monvel.
Trad. de *Les victimes cloîtrées* (1792), por Enciso Castrillón. 1806.

Ser rey y pastor a un tiempo, y Mágico rey de lidia o el anillo de Giges: com. de magia. 3 actos. Cañizares. 1740.

Ser vencido y vencedor, Julio César y Catón: com. heroica. 3 actos. Metastasio. Adap. de *Catone in Utica* (1727), por J. López de Sedano. 1800.

Sermón sin fruto o sea Josef Botellas en el Ayuntamiento de Logroño, El: pieza. 1 acto. Enciso Castrillón. 1808.

Servil sin máscara, El: com. 1 acto. 1812.

Severo dictador y vencedor delincuente, Lucio Papirio y Quinto Fabio, El: com. heroica. 3 actos. Apóstolo Zeno. Trad. de *Lucio Papirio dittatore* (1719), por Ramón de la Cruz. 1775.

Sí de las niñas, El: com. 3 actos. Leandro Fernández de Moratín. 1806.

Si una vez llega a querer, la más firme es la mujer: com. 3 actos. Cañizares. 1718.

Siciliana, La: óp. 2 actos. Anónimo. Música de Narciso Paz. 1811.

Sies del mayordomo don Ciriteca, Los: sain. Anónimo. 1768.

Siete infantes de Lara (El traidor contra su sangre), Los: com. 3 actos. Vélez de Guevara y Cáncer. 1650.

Socaliñas de Madrid o el tío Pedro Jiménez, Las: sain. Anónimo. Refundido por Comella. 1805.

Socorro de los mantos, El: com. 3 actos. Leiva. 1669.³¹

Soldado fanfarrón, El: sain. González del Castillo. 1813.

Soldado Tragabalas o Tío Perejil, El: sain. González del Castillo. 1799?

Solterón y su criada, El: com. 3 actos. Collin d'Harleville. Trad. de la com. en 5 actos *Le Vieux célibataire* (1793), por Tomás García Suelto. 1801.

Sombra de Pelayo o el día más feliz de España, La: pieza alegórica. 1 acto. Zavala y Zamora. 1808.

³¹ La *Gaceta de Madrid* del 14 de septiembre de 1810 atribuye esta comedia a Carlos Arellano.

Sombrerito, El: sain. Ramón de la Cruz. 1785.

Sombrero que habla, El (Vid. *Resultas de una imprudencia*).

Sordo en la posada, El (Vid. *Sordo fingido, El*).

Sordo fingido o en la posada, El: óp./farsa de música/drama. 2 actos. Desforges. Trad. de la com. en 3 actos *Le Sourd ou l'Auberge pleine* (1793), por Enciso Castrillón. 1801.

Sorteo de milicianos y voluntarios de dragones, El: sain. Sebastián Vázquez. 1774.

Sorteo de milicias (Vid. *Sorteo de milicianos y voluntarios de dragones*).

Suegra y la nuera, La: com. 3 actos. Goldoni. Trad. de *La famiglia dell'antiquario o La suocera e la nuora* (1749), por F. de Laviano. 1781.

Sueño o El celoso sin motivo, El: sain. / fin de fiesta. Ramón de la Cruz. Música de Antonio Rosales. 1778.

Sueño, El: drama. 1 acto. Charles Étienne. Trad. de *Le Rêve* (1799), por Enciso Castrillón. 1813.

Sueños hay que lecciones son o Efectos del desengaño: com. 5 actos. Calderón. Ref. por D. Manuel Andrés Igual / Enciso Castrillón. 1808.

Sutil tramposo o al final todo se descubre, El: sain. Francisco Menéndez. 1793.

Talisba, La: óp. seria. 2 actos. 1808.

Tartufo o el hipócrita: com. 5 actos. Molière. Trad. de *Le Tartuffe* (1669), por José Marchena. 1810.

Tejedor de Segovia, El: com. 3 actos. Ruiz de Alarcón. 1619-1622.

Telémaco en la isla de Calipso o el triunfo de la sabiduría: baile heroico. 3 actos. Dauberval. Puesto en escena por Lefebre. 1808.

Tellos de Meneses, Los: com. 3 actos. Lope. 1635.

Templarios, Los: trag. 5 actos. Raunouard. Trad. de *Les Templiers* (1805), por José Rangel. 1807.

Templo de la Gloria, El: loa. Zavala y Zamora. 1810.

Tenderos chismoso, Los: baile. Sandalio Luengo. 1811.

Tertulia, La: sain. Anónimo. 1812.

Tía y la sobrina, La: com. Moreto. 1653.

Tía y los herederos, La: com. 3 actos. Picard. *La vieille tante, ou les collateraux*. Trad. Anónima. 1812.

Tiempo feliz, El: pieza alegórica. 1 acto. Anónimo. 1814.

Timbre y blasón de los Lasos, el triunfo del Ave María (La toma de Granada): com. 3 actos. Pedro Rosete. 1754.

Tío Nadie o el escarmiento del indiano, El: sain. Anónimo. 1782.

Tío Pedro Paz, El: sain. Anónimo. 1810.

Tío y la tía, El: Zarzuela burlesca. 1 acto. Ramón de la Cruz, Música de A. Rosales. 1767.

Tío y los sobrinos, El: ton. Anónimo. 1809.

Tío y los soldados, El: ton. Anónimo. 1813.

Tirano Gunderico, El: com. 3 actos. Laviano. 1785.

Todo es enredos amor y Diablo son las mujeres: com. 3 actos. Inspirada en *Las aventuras de Gil Blas de Santillana*. ¿Moreto o Diego de Figueroa y Córdoba? 1676.

Todos embrollados y ninguno con razón: sain. Moncín. 1796.

Todos formamos castillos en el aire: com. 2 actos. Collin d'Harleville. Trad. de la com. en 5 actos *Châteaux en Espagne* (1790), por Enciso Castrillón. 1802.

Toma de Granada o El triunfo del Ave María, La (Vid. *Timbre y blasón de los Lasos*).

Tontos o el amor como él viene, Los (Vid. *Inocentes o El Amor como él viene, o Los*).

Toquera vizcaína, La: com. Juan Pérez de Montalbán. 1628. Ref. en 5 actos. 1812.

Tornaboda en ayunas, La: sain. Ramón de la Cruz. Música de Laserna. 1772.

Toros y los franceses en Exea de los Caballeros, Los: sain. Anónimo. 1813.

Trabajos de Job, Los: com. 3 actos. Felipe Godínez. 1636. Vuelta a escribir por Nicolás González Martínez. 1755.

Tragabalas (Vid. *Soldado Tragabalas o Tío Perejil, El*).

Tragedia casera, La: pieza jocosa. 1 acto. 1808.

Tragedia del buñuelo, La (Vid. *Buñuelo, El*).

Tragedia, La: ton. Anónimo. 1803.

Traidor contra su sangre, El (Vid. *Siete infantes de Lara*).

Tramas de Garulla, Las: com. 1 acto. Zavala y Zamora. 1806.

Trampa adelante: com. 3 actos. Moreto. 1654.

Tramposo, El: sain. ¿Vázquez? 1775.³²

³² Véanse las interesantes anotaciones que realiza Andioc acerca de la autoría de este sainete. (R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, p. 613).

Trápala y Tramoya (Vid. *Criados embusteros, Los*).

Trapero de Madrid: com. 2 actos. Louis-Sebastien Mercier. Adap. de *La Brouette du vinaigrier* (1775), por Valladares de Sotomayor. 1782.

Travesura, La (Vid. *Una travesura*).

Tres huéspedes burlados, Los (Vid. *Posadero y la criada, El*).

Tres maridos, Los: com. 5 actos. Picard. Trad. de *Tríos maris* en 4 actos por Enciso Castrillón. 1807.

Tres novios imperfectos, sordo, tartamudo y tuerto, Los: sain. Vázquez. 1775.

Tres recién nacidos o ir por lana o los Parvulitos, Los: sain. Manuel Bravo. 1805.

Tres sultanas o Solimán II, Las: drama. 3 actos. Favart. Trad. de *Soliman ou Les tríos sultanes* (1762), por Rodríguez de Arellano. 1801.

Tribunal del buen gusto, El: sain. Pedro de Alcántara Rodríguez. 1781. Arreglado por Comella. 1796.

Trifaldino español y Esperitada fingida, El (Vid. *Comedia Trifaldina, La*).

Trípili, El (Vid. *Maestros de la Raboso, Los*).

Triunfar por la fe o La conquista de Lara por el conde Fernán González: com. 3 actos. Zavala y Zamora. 1789.

Triunfo de la religión y patriotismo, El: loa. Anónimo. 1808.

Triunfo de las mujeres, El: sain. González del Castillo. Música de Laserna. 1781.

Triunfo de Teleisila, o Ecio triunfante en Roma: trag. / com. heroica. 3 actos. Metastasio. Adap. de *Ecio* (1728), por Ramón de la Cruz. 1767.³³

Triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina: com. 3 actos. Zavala y Zamora. 1785. Se basa en la obra de George Lillo, *El mercader de Londres* (1731).

Triunfo del Ave María, El (Vid. *Timbre y blasón de los Lasos*).

Triunfo del interés: sain. Marivaux. Trad. de *Le triomphe de Plutus* (1728), por Ramón de la Cruz. 1777.

Triunfos de honor y valor en la corte de Rodrigo o Cortes del Rey Rodrigo: com. de música. 2 actos. Manuel Fermín de Laviano. Música de Blas de Laserna. 1779.

³³ Opina Cotarelo que esta obra había sido traducida y representada como ópera en Barcelona. (E. Cotarelo, *Traductores castellanos de Molière*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, I, p. 69).

Troya abrasada: com. heroica. 3 actos. Calderón y Zabaleta, exornada por Ramón de la Cruz. 1770.

Trueque de la burra, El (Vid. *Cambio de la burra, El*).

Trueque de las criadas, El: sain. Sebastián Vázquez /Ramón de la Cruz. 1779.

Un efecto de violencia: baile. 1814.

Un efecto natural: farsa / óp. 1 acto. Trad. de *Un efetto naturale*. Música de Farinelli. 1808.

Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta: com. de figurón. 3 actos. Moncín. 1795.

Un obsequio a Fernando, o el espejo mágico: drama alegórico. 2 actos. Félix Enciso de Castrillón. 1813.

Un triunfo de lord Wellington en los campos de Miranda: com. Anónimo. 1813.

Una travesura: óp. bufa. 2 actos. J. N. Bouilly. Música de Méhul. Trad. de *Une Folie* (1802), por D. G. Ogirante/Manuel Bellosartes³⁴. 1803.

Uno paga y otro se lleva la alhaja: ton. Letra y música de Blas de Laserna. 1809.

Usías contrahechos, Los: sain. Legrand. Trad. de *L'usurier gentilhomme* (1731), por Ramón de la Cruz. 1773.

Valientes en la aldea, Los: sain. Anónimo. 1810.

Valor, astucia y constancia para destruir la Francia, o Las vísperas sicilianas: com. 3 actos. Delavigne. Ref. por Enciso Castrillón. 1808.

Vano humillado, El: com. 5 actos. Destouches. Trad. de *Le Glorieux* (1732), por Enciso Castrillón / A. Valladares. 1802.

Vendimiadores de Modoque, Los (Vid. *Fiestas de otoño*).

Venganza, La: trag. 5 actos. P. P. F. Letourner. Trad. de *La vengeance* (1770), por José María Calderón de la Barca. 1785.

Venganza de los payos, La: sain. Anónimo. 1813.

Venganza del Zurdillo, La (Vid. *Bandos de Lavapiés, Los*)

Venida del soldado, La: ton. Anónimo. Música de Blas de Laserna. 1805.

Ver y creer (o *El rey don Pedro en Lisboa*) (2ª parte de *Reinar después de morir*, de Luis Vélez): com. 3 actos. Matos Fragoso. 1696

³⁴ Alcalá Galiano afirma que esta composición, famosísima en su época y cantada por Manuel García, había sido traducida por D. G. Ogirando, también fundador y principal escritor del periódico gaditano *El Conciso*. (A. Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, p. 108). Andioc se la atribuye a Bellosartes (R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, II, p. 870).

Vergonzoso en palacio, El: com. 3 actos. Tirso de Molina. 1612, refundida en 1621.

Viajes de Josef II, Los (Vid. *Perfecto amigo, El*).

Viajes de Josef o El escultor y el ciego: com. 4 actos. Trad. de *Los viajes del Emperador Segismundo o El escultor y el ciego*, por Domingo Botti o Enciso Castrillón. 1804.

Víctimas de la impostura o los niños expósitos (Vid. *Niños expósitos, Los*).

Víctimas del amor, Ana y Shindam, Las: drama sentimental / com. 3 actos. Adap. de la novela inglesa de Baculard D'Arnaud, *Anne Bell, histoire anglaise*, de la serie *Les Épreuves du sentiment*, por Zavala y Zamora. 1788.³⁵

Vida es sueño, La: com. 3 actos. Calderón. 1635.

Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez (Vid. *Cid Campeador*).

Vieja astuta, La: baile. 1811.

Vieja enamorada, La: sain. Comella. 1793.

Vieja y el niño, La: com. 3 actos. Anónimo. 1812.

Viejo y la niña (o el casamiento desigual), *El*: com. Leandro Fernández de Moratín. 1790.

Viejos a la moda, Los: sain. Ramón de la Cruz. 1772.

Villana de la sagra, La: com. 3 actos. 1634. Tirso de Molina. Ref. por D. Solís.

Vinatero en Madrid, El: com. 3 actos. Valladares de Sotomayor. 1784.³⁶

Virginia: trag. 5 actos. Alfieri. Trad. por Antonio Saviñón. 1813.

Virtud consiste en medio, el pródigo y rico avariento, La: com. 3 actos. Anónimo. Ref. de *Tanto es lo de más como lo de menos*, 1614, de Tirso. Anónimo. 1800.

Vísperas sicilianas, Las (Vid. *Valor, astucia y constacia*).

Viuda burlada, La: sain. Ramón de la Cruz. 1779.

Viuda de Padilla, La: trag. 5 actos. Martínez de la Rosa. 1812.

Viuda singular, La: sain. Anónimo. 1798.

Vivanderas ilustres, Las: com. 3 actos. Valladares de Sotomayor. 1778.

Voz de la patria, La: monólogo. Anónimo. 1814.

Vuelta del arriero, La: sain./ton. Sebastián Vázquez. 1776.³⁷

³⁵ Fuente descubierta por Guillermo Carnero. Véase su artículo “Comedia seria / comedia sentimental / tragedia doméstica: una definición (A propósito de *Las víctimas del amor*, de Gaspar Zavala y Zamora)”.

³⁶ Probable reelaboración de *Brouette du vinagrier*, de Mercier. Nota sacada del artículo de E. Caldera, “Il teatro del pathos e dell’orrore al principio dell’Ottocento: fedeltà ai canoni del clasicismo e presentimenti romantici”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre siglos”*, I, p. 74.

Zaira, La: óp. seria. 2 actos. Música de Federici. 1809.³⁸

Zapateros, Los: sain. Anónimo. 1793.

Zapatos, Los: sain. González del Castillo. 1805.

13.2. Índice de autores

13.2.1. Autores de obras originales y músicos

ALCÁNTARA RODRÍGUEZ, PEDRO DE

Tribunal del buen gusto, El

ALFIERI, VITTORIO

Orestes

Polinice

Roma libre

Virginia

ALLAINVAL, LÉONOR JEAN CHRISTINE SOULAS D'

L'écoles des bourgeois (Atribuido)

ANSEAUME

Amants trompés, Les

ARNAULT, ANTOINE-VINCENT

Blanche el Montcassin ou les Vénitiens

Oscar, fils d'Ossian

ARROYO Y VELASCO

Duelo fingido, El

AVELLANEDA, FRANCISCO

Cuantas veo tantas quiero

³⁷ Aunque aparece en el manuscrito sin nombre del autor, Cotarelo afirma que es de Cruz, siguiendo también a Signorelli, pues el corte y el estilo son efectivamente suyos. (E. Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 432). Andioc y Coulon se lo atribuyen a Vázquez, es más señala la estudiosa francesa que el éxito que obtuvo Sebastián con este sainete pudo ser la causa de enemistad entre ambos autores. (R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, p. 880).

³⁸ Existe una tragedia de Voltaire titulada *Zaida / Zaira*, que fue traducida al castellano en 1768 por Fulgencio Labrancha, y de la que hay otra versión más conocida por Pablo de Olavide. También se conserva otra, la más antigua, de Margarita Hickey. (J. A. Ríos Carratalá, "Catálogo de traducciones de tragedias francesas", pp. 232-233). Ver también F. Lafarga, *Voltaire en España, 1735-1835*, Barcelona, Universitat, 1982, pp. 164-174, y su artículo "Traducciones españolas de *Zaire* de Voltaire en el siglo XVIII", *Revue Littérature Comparée*, LI (1977), pp. 343-355.

BANCES CANDAMO, FRANCISCO ANTONIO

Hacer el mayor aprecio del descuido de una dama, la Jarretiera de Inglaterra

Por su rey y por su dama, y máscaras de Amiens

BAOUR-LORMIAN, PIERRE

Omasis

BARBIERI, Josef

Engaño francés o Los impulsos del valor en España, El

BAZO, Antonio

Piedad de un hijo vence a la impiedad de un padre, y real jura de Artaxerxes, La

BEAUMARCHAIS, PIERRE-AUGUSTIN CARON DE

Barbier de Séville, Le

Eugénie

Mère coupable, La

BELLOY, PIERRE-LAURENT BUIRETTE DE

Zelmire

BOISSY, LOUIS DE

Babillard, Le

Dehors trompeurs, Les

BOUILLY, JEAN-NICOLAS

Abbé de l'Épée, Le

Deux Journées, Les

Une Folie

BOUTET DE MONVEL, JACQUES-MARIE

Philippe et Georgette

Victimes cloîtrées, Les

BRAVO, MANUEL

Preso, El

Tres recién nacidos, o ir por lana, o los Parvulitos, Los

BROUSSE-DESFAUCHERETTS

Mariage secret, Le

BRUEYS, DAVIS AUGUSTIN y JEAN PALAPRAT

L'avocat pathelin

CAIGNIEZ, LOUIS CHARLES

Jugement de Salomon, Le

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO

A secreto agravio, secreta venganza

Afectos de odio y amor

Alcalde de Zalamea, El

Amar después de la muerte o el Tuzaní de las Alpujarras

Armas de la hermosura, Las (Atribuido)

Astrólogo fingido, El

Banda y la flor, La

Bien vengas mal si vienes solo

Cada uno para sí

Casa con dos puertas mala es de guardar

Dama duende, La

Darlo todo o no dar nada, Apeles y Campaspe

Hija del aire, La

Mañanas de abril y mayo

Mayor monstruo los celos, y Tetrarca de Jerusalén, El

Niña de Gómez Arias, La

Para vencer amor, querer vencerle

Postrer duelo de España, El

Secreto a voces, El

Sueños hay que lecciones son

Vida es sueño, La

CAÑIZARES, JOSÉ DE

Asombro de Xerez, Juana la Rabicortona, El

Carlos V sobre Túnez

Comedia Trifaldina, La

Cuentas del Gran Capitán, Las

Dómine Lucas, El

Don Juan de Espina en Madrid

Honor da entendimiento y el más bobo sabe más, El

La más ilustre fregona

Marta la Romarantina

Pastelero de Madrigal, El

Picarillo en España, El

Por acrisolar su honor, competidor padre e hijo

Ser rey y pastor a un tiempo, y Mágico rey de lidia o el anillo de Giges

Si una vez llega a querer, la más firme es la mujer

CARMONTELLE, LOUIS CAROGIS

Faux empoisonnement, Le

CASAL Y AGUADO, MANUEL DE

Ruiseñor o la patria libre, El

CASTRO, GUILLÉN DE

Mocedades del Cid, Las

CASTRO, JUAN ANTONIO DE

Arenga que hizo el tío Pepe en San Antonio de la Florida, La

CHENIER, JOSÉ

Fenelón ou les Religieuses de Cambrai

CIMAROSA, DOMENICO (MÚSICO)

Juanita y Bernardón

Matrimonio secreto, El

COELLO, ANTONIO

Dar la vida por su dama

COMELLA, LUCIANO FRANCISCO

Abuelo y la nieta, El

Alcalde proyectista, El

Amantes de Teruel, Los

Amigos del día o Los libertinos confundidos, Los

Avaro, El (óp.)

Ayo de su hijo, El
Café, El
Catalina II en Cronstadt
Catalina II, Emperatriz de Rusia
Cristina de Suecia
Cristóbal Colón, descubridor de las Indias
Dama sutil, La
Engaño desengaño, El
Esclava del Negro Ponto, La
Federico II, rey de Prusia
Hijo reconocido, El
Hombre singular o Isabel primera de Rusia, El
Honesta Cecilia, La
Indolente poltrón, El
Isabela, La
Luis XIV el Grande
María Teresa de Austria o el buen hijo
María Teresa de Austria o El Fénix de los criados
Moscovita sensible, La
Natalia y Carolina
Negro sensible, El
Pedro el Grande, Czar de Moscovia
Posadero y la criada, o los tres huéspedes burlados, El
COPONS, MANUEL DE
Ramona y Roselio, o El niño en el bosque
CORNEILLE, PIERRE
Cid, Le
Cinna
CORTÉS DEL VALLE Y CASTILLO, T.
Vieja enamorada, La
CRÉBILLON, PROSPER JOLYOT DE

Atreo y Tiestes

CRISTIANI, ESTEBAN (MÚSICO)

A perro viejo hay tus tus

Enredo provechoso, El

Muertos fingidos, Los

Quien la hace la paga

Ramona y Roselio

Saúl, El

CRUZ, RAMÓN DE LA

Abate Picarras o los currutacos chasqueados, El (Atribuido)

Academia de música, La

Almacén de novias, El

Avaricia castigada o los segundones, La

Bandidos del Avapiés o la venganza del Zurdillo, Los

Calceteras, Las

Calderero y vecindad, El

Careo de majos, El

Casa de Tócame Roque o la Petra y la Juana o caserío prudente o el buen casero, La

Castañeras picadas, Las

Chico y la chica, o Juanito y Rosita, El (Atribuido)

Chiribitas el yesero

Comedia de las maravillas, La

Comedia de Valmojado, La

Cómicos cautivos, Los

Discreta y la boba, La

Donde las dan las toman o Los zapateros y el renegado

Dos libritos, Los

Duende, El

Embarazada ridícula, La

Enemigo de las mujeres, El

Fandango del candil, El

Fantasma (del lugar), La
Fineza en los ausentes y boda de Pozuelo, La
Frioleras, Las
Gallegas celosas, Las
Genios encontrados, Los (Atribuido)
Gracioso engaño creído del duende fingido, El
Hablador indiscreto, El
Hablador, El
Hambriento en Nochebuena, El
Hombres solos, Los
Hostería del buen gusto, La
Inesilla la de Pinto
Labrador y el usía, El
Licenciado Farfulla, El
Maestro de la niña o El maestro de danzar, El
Maestro de música, El
Maja majada, La
Majas forasteras, Las
Majo de repente, El
Majos de buen humor, Los
Majos vencidos, Los
Maniático, El
Manolo. Tragedia para reír o sainete para llorar, El
Marido sofocado, El
Maridos engañados y desengañados, Los
Médico y los cautivos, El
Merienda a escote, La
Muñuelo, El
Músicos y danzantes, Los
No, El
Oposición de sacristanes o el tío Tuetano, La

Payo de centinela, El
Payos y soldados, Los
Peluquero, El
Plaza Mayor (de Madrid), La
Pobres con mujer rica o el picapedrero, Los
Pradera de San Isidro, La
Rastro por la mañana, El
Retreta, La
Sainete interrumpido o el rabioso fingido, El
Sombrerito, El
Sueño o El celoso sin motivo, El
Tío y la tía, El
Tornaboda en ayunas, La
Tramposo, El (Atribuido)
Trueque de las criadas, El (Atribuido)
Usías contrahechos, Los (Atribuido)
Viejos a la moda, Los
Viuda burlada, La
CUBILLO DE ARAGÓN, ÁLVARO
Bernardo del Carpio o El conde de Saldaña
CUELLO, PEDRO
Casualidad contra el cuidado, La
D'ACOURT DE SAINT-JUST, CLAUDE GODARD
Calife de Bagdad, Le
DALAYRAC, NICOLAS MARIE (MÚSICO)
Adolphe et Clara ou les deux prisonniers
Castillo de Montenegro, El
Gulistán o el hullá de Samarcanda, El
Gulnare ou l'Esclave persane
DELAVIGNE, CASIMIRO
Las vísperas sicilianas

DELRIEU, ETIENNE JOSEPH BERNARD

Jaloux malgré lui, Le

Michel Ange

DEMOUSTIER, CHARLES-ALBERT

Conciliateur ou l'homme aimable, Le

DESFORGES, PIERRE JEAN BAUTISTE CHOUDARD

Femme jalouse, La

Sourd ou l'Auberge pleine, Le

DESTOUCHES, PHILIPPE NÉRICAULT

Glorieux, Le

Philosophe amoureux, Le

Philosophe marié, Le

DIAMANTE, JUAN BAUTISTA

Judía de Toledo, La (Atribuido)

Negro más prodigioso, El

DUMANIANT, ANTOINE JEAN ANDRÉ BOURLIN

Guerre ouverte ou ruse contre ruse

DUPATY, EMMANUEL Y SEGUR LE JEUNE

Chapitre second, Le

Opéra-comique, La

DUVAL, ALEXANDRE-VINCENT

Jeunesse de Henri V, La

Juventudes del duque de Richelieu, Las

Maison à vendre

Menuisier de Livonie, Le

Prisionnier ou la Ressemblance, Le

Proyects de mariage, Les

Tyran domestique ou l'intereur d'une famille, Le

ENCISO CASTRILLÓN, FÉLIX

Escarmiento de traidores y defensa de Valencia, El

Gloriosa defensa de Gerona por el valor catalán, La

Médico turco, el

Sermón sin fruto o sea Josef Bonaparte en el ayuntamiento de Logroño, El

ENRÍQUEZ GÓMEZ, ANTONIO

A cada paso un peligro

Cid Campeador y noble Martín Peláez, El

ESTEVE, PABLO (MÚSICO)

Celos, Los

Cuenta sin la huéspeda, La

Hábito no hace al monje, El

Hidalgos, Los

Maniático, El

Tahonera y la sobrina, La

ETIENNE, CHARLES

Deux Gendres

Grand devil, Le

Jeune femme colère, La

Rêve, Le

FABRE D' EGLANTINE, PHILIPPE-FRANÇOIS-NAZAIRE

Philinte de Molière, Le

FARINELLI (MÚSICO)

Un efecto natural

FAUR, LOUIS-FRANÇOIS

Auguste et Théodore ou les deux pages

Confident par hasard, Le

FAVART, CHARLES SIMON

Coq de Village, Le

Ensorcelées ou Jeannot et Jeannette, Les

Moissonneurs, Les

Soliman ou Les tríos sultanes

FEDERICI, Carlo (MÚSICO)

Cárceles de Lamberg, Las

Zaira, La

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro

Barón, El

Comedia nueva o el café, La

Mojigata, La

Sí de las niñas, El

Viejo y la niña, El

FIGUEROA Y CÓRDOBA, DIEGO

A cada paso un peligro

Mentiroso en la corte

Todo es enredos amor y Diablo son las mujeres (Atribuido)

FIORAVANTI (MÚSICO)

Cantoras aldeanas, Las

Capitán Belisario, El

FLORIÁN, JEAN PIERRE CLARIS DE

Buena madre, La

FRANCESCONI Y SUFFO, JOSÉ MARÍA DE LOS REYES (MÚSICO)

Indolente poltrón, El

GALA, PEDRO

Camila o el Subterráneo, La

GARCÍA DE LA HUERTA, VICENTE

Raquel, La

GARCÍA, MANUEL (MÚSICO)

Contrabandista, El

Criado fingido, El

Preso, El

Quien porfía mucho alcanza

Reloj de madera, El

GARNIER GONZÁLEZ, FRANCISCO

Gran batalla de los Arapiles o la derrota de Marmont, La

GENERALI

Llorar por los muertos y suspirar por los vivos, o las lágrimas de una viuda

GERNEVALDE

Homme noir ou le Spleen, Le

GNECCO (MÚSICO)

Bodas de Laureta o celos de Bartolomé, Las

Filandro y Carolina

Prueba de los Horacios y Curiacios, La

GODÍNEZ, FELIPE

Tabajos de Job, Los

GOLDONI, CARLO

Falsi galantuomini, I

Famiglia dell'antiquario o La suocera e la nuora, La

Fruto de un mal consejo contra el mismo que le da, El

Gl'innamorati

Locandiera, La

Mercatanti o I due Pantalón, I

Moglie saggia, La

Servitore di due padroni, Il

GONZÁLEZ DEL CASTILLO, JUAN IGNACIO

Chasco del mantón, El

Cura de los deseos y varita de virtudes, La

Fin del pavo, El

Gato, El

Médico poeta, El

Palos deseados, Los

Payo de la carta, El

Soldado fanfarrón, El

Soldado Tragabalas o Tío Perejil, El

Triunfo de las mujeres, El

Zapatos, Los

GOUFFE, ARMAND y PIERRE ANTOINE VILLIERS

Le médecin turc

GRETRY, ANDRÉ

Ricardo Corazón de león

GUERRERO, ANTONIO (MÚSICO)

Alcalde toreador, El

Robo de la burra, El

HARLEVILLE, JEAN FRANÇOIS COLLIN-D´

Le vieillard et les jeunes gens

Châteaux en Espagne

Moeurs du jour, Les

Vieux célibataire, Le

HERNÁNDEZ DE CUBAS, FÉLIX

Buñuelera de la plazuela de Antón Martín, La

Chasco de la bola o la astucia del estudiante, El

Plazuela de Antón Martín o la buñolería, La

Sastra celosa, La

HIDALGO, MANUEL

Lotería, La (Atribuido)

HOFFMAN, FRANÇOIS y JEAN PIERRE SOLIÉ

Secreto, El

HOZ Y MOTA, JUAN DE LA

Buen juez no tiene patria y Villano del Danubio, El

Castigo de la miseria, El

Montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla, El

ÍÑIGUEZ, JOSÉ MARÍA

Doña Blanca de Borbón, Reina de Castilla

IRIARTE, TOMÁS DE

Guzmán el Bueno, alcaide de Tarifa

Señorito mimado, El

ISOUARD, NICOLAS (MÚSICO)

École des maris, Le

Ma tante Aurore

Michel Ange

JOVELLANOS, GASPAR MELCHOR

Delincuente honrado, El

KOTZEBUE, AUGUST VON

Armuth und Edelsinn

Die Versöhnung oder der Bruderzwist

Familia o el pintor naturalista, La

Menschenhass und Reue

LA HARPE, JEAN-FRANÇOIS

Mélanie

LASERNA, BLAS DE (MÚSICO)

Al fin vence la mujer

Amante rendido, El

Amantes desgraciados o Los amantes de Teruel, Los

Apuesta de la sortija, La

Armida y Reinaldos

Buen letrado, El

Ciego fingido, El

Contrabandistas, Los

Curiosidad de las mujeres, La

Diversión sin efecto, La

Esposos perdidos, Los

Fingida ausencia, La

Genios encontrados, Los

Gitanilla fingida por amor, La

Isabela, La

Maestro y las discípulas, El

Maestros de la Raboso, Los

Maja honrada, La
Necia confidencia, la
Novio sin novia, El
Nuera en la fonda, La
Payos astutos, Los
Poeta, El
Porfiados, Los
Pretendiente a cómico, El
Prueba de los cantores, La
Quintos de Somosierra, Los
Reforma del honor, La
Sancho Panza en su gobierno
Tornaboda, La
Tribunal del gusto, El
Triunfo de las mujeres, El
Triunfos de honor y valor en la corte de Rodrigo
Uno paga y otro se lleva la alhaja
Venida del soldado, La
Vieja enamorada, La
LAVIANO, MANUEL FERMÍN
Afrenta del Cid vengada, La
Castellano adalid o toma de Sepúlveda por el conde Fernán González, El
Deshonor heredado vence el honor adquirido, Al
Pardos de Aragón, Los
Tirano Gunderico, El
Triunfos de honor y valor en la corte de Rodrigo
LEGRAND, MARC-ANTOINE
Agnès de Chaillot
Femme, fille et veuve
Heure de l'audience, Le
L'amour diable

Les nouveaux débarqués
L'usurier gentilhomme
Paysans de qualité, Les
Philantrope ou l'ami de tout le monde, Le
LEIVA, FRANCISCO DE
Socorro de los mantos, El
LEMERCIER, NÉPOMUCÈNE LUIS
Agammenón
LEMIERRE, ANTOINE-MARTIN
Hypermnestre
Veuve de Malabar ou L'Empire des coùtumes, La
LEÓN, S. (MÚSICO)
Compositores o la boda por la música, Los
LETOURNER, P. P. F.
Vengeance, La
LEGOUVÉ, GABRIEL
Mort d'Abel, La
LONGCHAMPS, CHARLES DE
Ma tante Aurore
LOPE DE VEGA, FÉLIX DE
Antes que te cases mira lo que haces
Anzuelo de Fenisa, El
Bizarrías de Belisa
Boba para todos y discreta para sí
Dejar lo cierto por lo dudoso
Esclava de su galán, La
Estrella de Sevilla, La
Locos de Valencia, Los
Mejor alcalde el rey, El
Melindrosa o los esclavos fingidos, La
Moza del cántaro, La

Niña de plata, La

Obras son amores y no buenas razones

Perro del hortelano, El

Por la puente Juana

Premio del bien hablar, El

Tellos de Meneses, Los

LÓPEZ DE SEDANO, JOSÉ

Duda satisfecha, La

LÓPEZ ESTREMER, JUAN

Niños expósitos, Los

MAQUEDA, JOSÉ

Chasco en Carnestolendas, y entierro de don Guillermo, El

Sancho Panza en su gobierno

MALLI, LUIS VICENTE

Marido prudente y Beata habladora o compadre escarmentado, El

MARCOLINI, JUAN (MÚSICO)

Payos, Los

MARIVAUX, PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE

Triomphe de Plutus, Le

MÁRQUEZ, JUAN

Gansos, Los

MARSOLLIER DES VIVETIERES, BENOIT-JOSEPH

Adèle et Dorsan

Adolphe et Clara ou les deux prisonniers

Alexis ou L'erreur d'un bon père

Gulnare ou l'Esclave persane

L'irato ou L'emporté

Nina ou la folle par amour

Une matinée du maréchal de Catinat ou le Tableau

MARTÍ, FRANCISCO DE PAULA

Caída de Godoy y exaltación de Fernando VII al trono

Constitución vindicada, La

Derrota del mariscal Soult en los campos de Pamplona, La

Día dos de mayo de 1808 en Madrid o la muerte de Daoiz y Vedlarde, El

Mayor chasco de los afrancesados, El

MARTÍNEZ DE LA ROSA, FRANCISCO

Lo que puede un empleo

Viuda de Padilla, La

MARTÍNEZ, JOAQUÍN ANTONIO

Astuto madrileño, El

MARTÍNEZ DÍAZ, JUAN

Más feliz cautiverio o los sueños de Josef, El

MATOS FRAGOSO, JUAN DE

Job de las mujeres, o el Tirano de Hungría, El

Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo

Sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador, El

Ver y creer

MAZZOLÀ, G.

Scuola del gelosi, La

MEHUL (MÚSICO)

Dos ciegos, Los

MENÉNDEZ, FRANCISCO

Sutil tramposo o al final todo se descubre, El

MERCIER, LOUIS-SEBASTIEN

Déserteur, Le

Brouette du vinaigrier, La

METASTASIO, PIETRO

Catone in Utica

Clemencia de Tito, La

Didone abbandonata

Mort d'Abel, La

Ecio

Trionfo di Clelia, Il

MIRA DE AMESCUA, ANTONIO

Casarse por vengarse (Atribuido)

Judía de Toledo, La

MISÓN, LUIS (MÚSICO)

Compositor, El

M. M.

Desquite del francés, El

MOLIÈRE, JEAN BAPTISTE POQUELIN

Amour mèdecin, La

Avare, Le

École des femmes, Le

Georges Dandin

Maraiage forcé, Le

Médecin malgré lui, Le

Monsieur de Pourceaugnac

Precieuses ridicules, Les

Sganarelle ou le cocu imaginaire

Tartuffe, Le

MONCÍN, Luis

Asturiano en Madrid y observador instruido, El

Boda y burla de los manchegos, La

Boda del tío Carcoma, La

Crueldad y sinrazón la vence auxilio y valor, Magencio y Constantino, La

Dicha viene cuando no se aguarda, La

Herir por los mismos filos

Muerto vivo o el tío chasqueado, El

Novio mujer, El

Para averiguar verdades el tiempo es mejor testigo, o el hijo de cuatro padres

Payos comisionados, Los

Pícaro castigado o las dos llaves, El

Queso de Casilda, El

Todos embrollados y ninguno con razón

Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta

MONTI, VICENTE

Caius Gracchus

MOR DE FUENTES, JOSÉ

Franceses en la Alcarria, Los o El mal patriota

MORAL, PABLO DEL (MÚSICO)

Aldeana maliciosa, La

Buñuelero, El

Celoso sin motivo, El

Equivocación, La

Gallega, La

Inglés y la gaditana, El

Marido impertinente, El

Poeta, El

Presidiario, El

Pretendiente de amor, El

Prueba de amor y amistad, La

MORALES, EUGENIO

Avariento burlado, El

Burla del pintor ciego, La (Atribuida)

MORENO, ANTONIO (MÚSICO)

Cómicos nuevos, Los

MORENO, CUSTODIO TADEO

Maravillas de Dios por el brazo de Josué, Las

MORETO, AGUSTÍN DE

A buen padre mejor hijo, Antíoco y Seleuco

Desdén con el desdén, El

Lindo don Diego, El

No puede ser guardar una mujer

Parecido en la corte, El
Rey valiente y justiciero y rico hombre de Alcalá (Refundición)
Trampa adelante
Todo es enredos amor y Diablo son las mujeres (Atribuido)
MOUSTOU, N.
Quiproquo ou le volage fixé, Le
NIPHO, FRANCISCO MARIANO
No hay rato mejor que el de la Plaza Mayor
PAER, FERDIANDO (MÚSICO)
Camila o el Subterráneo, La
Príncipe de Taranto, El
PAISIELLO, GIOVANNI (MÚSICO)
Gitanos en la feria, Los
Molinera astuta, La
Molinera, La
Rey Teodoro en Venecia, El
Selva Padrona o la criada ama, La
PALMA (MÚSICO)
Lo último que se pierde es la esperanza, o Los amantes de la dote
PANNARD, CHARLES FRANÇOIS
Nouveliste dupé, Le
PARGA, JULIÁN DE
Juego de las provincias, El
PATRAT, WEISS Y JEAN
Honneur et indigence ou le Divorçe par amour
PAZ, NARCISO (MÚSICO)
Barón fingido, El
Bella perfumista o El disfraz de la toga, La
Siciliana, La
PELLETIER DE VOLMERANGES, BENOIT
Frères a l'Épreuve, Les

PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN

Amantes de Teruel, Los

Marica la del puchero

Más valiente francés, aunque de menos fortuna, o el Mariscal de Viron, El

Mayor valor del mundo por una mujer vencido, Nazareno Sansón, El

Monstruo de la fortuna o la lavandera de Nápoles, El

Templarios, Los

Toquera vizcaína, La

PHILIDOR, FRANÇOIS ANDRÉ (MÚSICO)

Quiproquo ou le volage fixé, Le

PICARD, LOUIS-BENÔIT

Visitandines, Les

Ricochets, Les

Trois maris

PIGAULT-LEBRUN, GUILLAUME

Petit Matelot, Le

Mariage impromptu

PISÓN Y VARGAS, JUAN ANTONIO

Abates locos, Los (Atribuido)

PIXÉRÉCOURT, RENÉ CHARLES GUILBERT DE

Aventuras de Tequeli, o el molino de Keben, Las

Celina ou L'enfant du mystère

Femme à deux maris, La

L'homme à tríos visages

Mines de Pologn, Lese

PORTE, J. DE LA

L'antiquaire

POVEDA, AGUSTÍN JUAN DE

Cayo-Graco, defensor del pueblo romano

Derrota de Dupont en los campos de Bailén y triunfo del general Castaños, La

Ponchada, La

PRATS, ANTONIO

Juez sordo y testigo ciego (o el fiscal de su delito), El

QUINTANA, MANUEL JOSÉ

Duque de Viseo, El

Pelayo, El

RACINE, JEAN

Andromaque

Athalie

RAYNOUARD, FRANÇOIS

Templiers, Les

REBOLLEDA, FERNANDO NICOLÁS DE

Amor y la intriga, El

REGNARDH, JEAN-FRANÇOIS

Distrain, Le

Menechmes, Les

REVERONY DE SAINT-CYR, JACQUES ANTOINE

Délire ou les suites d'une erreur, Le

Elisa ou le Voyage au Mont-Bernard

REZANO IMPERIAL, ANTONIO

Elección de novios, La

RODRÍGUEZ DE ARELLANO, VICENTE

Armida y Reinaldos

Dama labradora, La

Domingo el cochero

Fatme y Selima

Fulgencia o los maniáticos, La

Palmis y Oronte (Atribuido)

Pintor fingido, El

RODRÍGUEZ DE VILLAVICIOSA, SEBASTIÁN

Cuántas veo tantas quiero

ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO DE

Abre el ojo o el aviso a los solteros

Amo criado, El

Casarse por vengarse (Atribuido)

Donde no hay agravios no hay celos

No he de permitir mi agravio, del rey abajo ninguno, García del Castañar

RONZI, MELCHOR

Oda, La

ROSALES, ANTONIO DE (MÚSICO)

Abogado, El

Licenciado Farfulla, El

Paje y las criadas, El

Presidiario, El

Recomendación, la

Sueño o El celoso sin motivo, El

Tío y la tía, El

ROSETE NIÑO, PEDRO

Timbre y blasón de los Lasos, el triunfo del Ave María (La toma de Granada)

RUIZ DE ALARCÓN, JUAN

Examen de maridos, El

SABORIT, FRANCISCO

Donado fingido, o Fingido ermitaño, El

SAINT-FOIX, GERMAIN-FRANÇOIS POUILLAIN DE

Julie ou L'heureuse épreuve

SALVO Y VELA, JUAN

Mágico de Salerno, Pedro Bayalarde, El

SÁNCHEZ BARBERO, FRANCISCO

Saúl, El

SCHILLER, FIEDRICH

Kabale und Liebe

SCHRÖEDER, FRIEDRICH LUDWING

Der Fährdrich

SEDAINE, MICHEL JEAN

Femmes vengues, Les

SHAKESPEARE, WILLIAM

Macbeth

Otelo

SOLÍS, ANTONIO DE

Amor al uso, El

Gitanilla de Madrid, La

SOLÍS, DIONISIO

Blanca de Borbón

SUÁREZ DE DEZA, VICENTE

Amantes de Teruel, Los

Anticuario, El

TAPIA, EUGENIO DE

Marcelino, El

TIRSO DE MOLINA (GABRIEL TÉLLEZ)

No hay peor sordo que aquel que no quiere oír

Pretendiente con palabras y plumas, El

Rey don Pedro en Madrid

Vergonzoso en palacio, El

Villana de la sagra, La

TRIGUEROS, CÁNDIDO MARÍA

Cándida o el amante precipitado, La

VALLADARES DE SOTOMAYOR, ANTONIO

Alcalde tonto y discreto, El

Amistad más verdadera, aun en religión opuesta, y mágico catalán (de Cataluña), La

Católico Recaredo, El

Criados embusteros o Trápala y Tramoya, Los

De donde tienen su origen los Monteros de Espinosa

Don Fernando de Borbón o la causa del Escorial

Elmira americana, La (Atribuido)

Fernando VII de Borbón, rey de España o la catástrofe de Bayona

Fundación de Madrid por Mantho y Ocho Bianor, La o Exponerse al sacrificio por querer y aborrecer

Magdalena cautiva, La

Mayor triunfo de España en los campos de Vitoria, El

Por esposa y trono a un tiempo, y Mágico de Astracán

Vinatero en Madrid, El

Vivanderas ilustres, Las

VALVILLE, BERNARD

Horloge de bois, Le

VÁZQUEZ, SEBASTIÁN

Chasco de los cesteros o el sacristán mágico, El

Chiribitas el yesero

Sorteo de milicianos y voluntarios de dragones, El

Trueque de las criadas (Atribuido)

Vuelta del arriero y boda fingida, La

VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS

Alba y el Sol, o Restauración de España, El

Reinar después de morir, doña Inés de Castro

Siete infantes de Lara

VOLTAIRE, FRANÇOIS MARIE AROUET

Alzire

Mérope

ZAMORA, ANTONIO DE

Hechizado por fuerza, El

Judas Iscariote

Lucero de Madrid San Isidro Labrador, El

No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, o El convidado de piedra

Quitar a España con honra el feudo de cien doncellas

ZÁRATE, FERNANDO DE

Presumida y la hermosa, La
ZAVALA Y ZAMORA, GASPAR DE
Alianza de España con la Nación inglesa, La
Amante generoso, El
Amet el magnánimo
Aragón restaurada por el valor de sus hijos
Bombeo de Zaragoza, El
Bueno y el mal amigo, El
Calderero de san Germán, El
Clemencia de Tito, La
Don Chicho (Atribuido)
Eduardo y Federica
Eurídice y Orfeo
Más constante holandesa, La
Mayor piedad de Leopoldo el Grande, La
Óptica moral, La
Patriotas de Aragón, Los
Palabra Constitución y su significado, La
Palmis y Oronte (Atribuido)
Perfecto amigo o los viajes de Josef II, El
Premio de la humanidad
Segundas nupcias o la condescendencia, Las
Sombra de Pelayo o el día más feliz de España, La
Ser vencido y vencedor, Julio César y Catón
Templo de la Gloria, El
Tramas de Garulla, Las
Triunfar por la fe o La conquista de Lara por el conde Fernán González
Triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina
Víctimas del amor, Ana y Shindam, Las
ZSCHOKKE, HEINRICH
Abällino, der Grosse Bandit

ZENO, APÓSTOLO

Lucio Papirio dittatore

OBRAS EN COLABORACIÓN

Bandos de Barcelona entre Narros y Caderes, y Catalán Serrallonga: Coello, Rojas y Vélez

Bruto de Babilonia, Nabucodonosor, El: Matos, Cáncer y Moreto.

Diluvio universal o el Arca de Noé, El: Martínez Meneses, Rosete y Cáncer.

Fuerza del natural, La: Moreto y Cáncer.

Más constante mujer, La: Tres ingenios.

Príncipe perseguido, El: Martínez Meneses, Belmonte, Moreto y Cáncer.

Tejedor de Segovia, El: Ruiz de Alarcón y Juan Mendoza.

13.2.2. Traductores, adaptadores y refundidores

BELMONTE BERMÚDEZ, LUIS

Mayor contrario amigo y diablo predicador, El

BELLOSARTES, MANUEL

Una travesura

CALDERÓN DE LA BARCA, JOSE MARÍA

La venganza

CALLE, TEODORO DE LA

Blanca y Montcasín, o los venecianos

Macbet o Los remordimientos

Otelo o el moro de Venecia

CARNERERO, JOSE MARÍA

Huerfanita o lo que son los parientes, La

Novicia o la víctima del claustro, La

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO

Casamentero, El

COMELLA, LUCIANO FRANCISCO

Dama colérica o La novia impaciente, La

Escuela de los celosos

Falsos hombres de bien, Los
Mal genio y buen corazón, o El cadete
Matrimonio secreto, El
CONCHA, JOSÉ
Criado de dos amos, El
CRUZ, RAMÓN DE LA
Amigo de todos, El
Audiencia encantada, La
Burlador burlado, El
Caballero de Sigüenza, Don Patricio Lucas, El
Casada, soltera y viuda
Casado por fuerza, El
Casamiento desigual, El
Chasco de las arracadas, El
Espigadera, La
Esposa amable, La
Eugenia, La
Juanito y Juanita
Mal de la niña, El
Novelero, El
Novio rifado, El
Payos ilustres, Los
Pleito del apstor, El
Preciosas ridículas, Las
Prueba feliz, La
Severo dictador y vencedor delincuente
Triunfo de Teleisila, El
Triunfo del interés, El
DUCIS, JEAN-FRANCOIS

Macbeth

Othello ou le more de Venise

DURÁN, FRANCISCO

Dido abandonada (Atribuida)

ENCISO CASTRILLÓN, FÉLIX

Amor y la intriga, El

Cadete, El

Casualidad contra el cuidado, La

Distraído, El

Divorcio por amor, El

Guerra abierta o el teatro singular

Maniático por la música, El

Marica la del puchero

Opresor de su familia, El

Reconciliador, El

Secreto, El

Sepulcro de Adelaida o La enterrada en vida, El

Sordo fingido, El

Sueño, El

Todos formamos castillos en el aire

Tres maridos, Los

Vano humillado, El

Viajes de Josef, Los

Vísperas sicilianas, las

ESTRADA, JUAN DE

Abate L'Épée, El

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO

Escuela de los maridos, La

FORNER, JUAN PABLO

Escuela de la amistad o el filósofo enamorado, La

GALLEGO, JUAN NICASIO

Óscar, hijo de Ossian
GÁLVEZ, MARÍA ROSA
Califa de Bagdad, El (Atribuido)
Egoísta, El (Atribuido)
Esclavas amazonas, Las
GARCÍA DE ARRIETA, AGUSTÍN
Celoso confundido, El
GARCÍA SUELTO, BERNARDINO
Desquite del francés, El
GARCÍA SUELTO, TOMÁS
Cid, El
Solterón y su criada, El
GASCA, PEDRO DE
Aventuras de Tequeli o El molino de Keben
GASCA Y MEDRANO, MARÍA DE
Minas de Polonia, Las
I. de O.
Avelino o el gran bandido
IBARRO, JOSÉ
Clelia triunfante en Roma
IGUAL, M. Andrés
Sueños hay que lecciones son o Efectos del desengaño
IRIARTE, TOMÁS DE
Filósofo casado o marido avergonzado de serlo, El
ISUSQUIZA, DÁMASO DE
Avaro, El
LAMARTELIERE, JEAN-HENRI-FERDINAND
Amour et l'intrigue, La
Avelino ou le grand bandit
LAVIANO, MANUEL FERMÍN
Fígaro o la precaución inútil

Suegra y la nuera, La

LISTA, ALBERTO

Obras son amores y no buenas razones

LÓPEZ DE SEDANO, JOSÉ

Posadera o el enemigo de las mujeres, La

LLAGUNO Y AMÍROLA, EUGENIO

Atalía o Josef restituido al trono de David

M. S. C.

Mujer prudente o el hombre convencido a la razón, La

MARCHENA, JOSÉ

Dos yernos, Los

Egoísta, El (Atribuido)

Escuela de las mujeres

Tartufo, El

MARQUÉS Y ESPEJO, ANTONIO

Aguador de París, El

MARTÍ, FRANCISCO DE PAULA

Luto fingido, El

MONCÍN, LUIS

Falsos celos o los amantes engañados, Los

OLAVIDE, PABLO DE

Celmira, La

Desertor francés, El

Hipermenestra

Merope, La

PASTOR, JUAN FRANCISCO

Esposa delincuente, La (Atribuido)

Omasis o Josef en Egipto

PISÓN Y VARGAS, JUAN

Elmira, La

PIZARRO PICOLOMINI, FRANCISCO

Cina o La clemencia de Augusto

PORCEL, JOSÉ ANTONIO

Merope, La

RABOSO, MANUEL

Marido chasqueado, El

RANGEL, JOSÉ

Templarios, Los

REY, FERMÍN DEL

Caprichos de amor y celos

REYNAUD, LUIS

Eugenia

RODRÍGUEZ DE ARELLANO, VICENTE

Augusto y Teodoro, o Los pajes de Federico II

Cecilia y Dorsán

Dejar lo cierto por lo dudoso

Dido abandonada (Atribuido)

Duque de Pentiebre, El

Engañador engañado, El

Esplín, El

Mujer de dos maridos, La

Ópera cómica, La

Reconciliación o los dos hermanos, La

Tres sultanas o Solimán II (Atribuido)

SANTIBÁÑEZ, VICENTE MARÍA

Nina o la loca por amor

SARRALDE, MIGUEL DE

Cuento de la liebre o el inocente embuste, El

Gemelos, Los

Rechazos, Los

SAVIÑÓN, ANTONIO

Hijos de Edipo, Los

Muerte de Abel, La

Roma libre

Virginia

SEBASTIÁN Y LATRE, TOMÁS

Parecido en la corte, El

SILVA, PEDRO DE

Astianacte o al amor de madre no hay afecto que le iguale

SOLÍS, DIONISIO

Afectos de odio y amor

Alcalde de Zalamea, El

Astrólogo fingido, El

Cuántas veo tantas quiero

Dama duende, La

Delirio o las consecuencias de un vicio, El (Atribuido)

García del Castañar

Mejor alcalde el rey, El

Misanropía y arrepentimiento

Orestes

Pastelero de Madrigal, El

Prueba de los Horacios y Curiacios, La

Rey valiente y justiciero

Villana de la sagra, La

TAMAYO Y CALVILLO, RAMÓN

Costumbres del día, Las

TAPIA, EUGENIO DE

Adolfo y Clara

Califa de Bagdad, El (Atribuido)

Casa en venta, La

Marinero o el matrimonio repentino, El

Muerte de Agamenón, La

Preso o El parecido, El

TRIGUEROS, CÁNDIDO MARÍA

Buscona o El anzuelo de Fenisa, La

Melindrosa o los esclavos fingidos, La

Moza del cántaro, La

Sancho Ortiz de las Roelas

VALLADARES DE SOTOMAYOR, ANTONIO

Cid Campeador y noble Martín Pélaez, El

Trapero de Madrid, El

VELAS DE GASCA, SEBASTIÁN

Gran virrey de Nápoles o El Duque de Osuna, El

VELASCO, JULIÁN

Mujer celosa, la

YGUAL, Manuel Andrés

Aviso a las solteras o la Inés, El

Resultas de una imprudencia o el sombrero que habla

ZAVALA Y ZAMORA, GASPAR DE

Clemencia de Tito, La

Confidente casual, El

Elmira, La

Exteriores engañosos, Los

Imperio de las costumbres, El

13.3. Índice de títulos agrupados por géneros teatrales

13.3.1. Géneros breves

-Sainetes y fines de fiesta

A un engaño otro mayor, o el barbero que afeitó al burro

Abate Picarras o los currutacos chasqueados, El

Abate y el albañil, El

Abate y los majos, El

Abates locos, Los

Academia de música, La
Alcalde proyectista, El
Alcalde tonto y discreto, El
Alcalde toreador, El
Almacén de novias, El
Amigo de todos, El
Amo y criado en la casa de vinos generosos o El cubero
Arenga que hizo el tío Pepe en San Antonio de la Florida, La
Astuto madrileño, El
Audiencia encantada, La
Avaricia castigada o los segundones, La
Avariento burlado, El
Avaro arrepentido, El
Bandos de Lavapiés o la venganza del Zurdillo, Los
Boda del tío Carcoma, La
Boda por poderes, La
Boda y burla de los manchegos, La
Buñuelera de la plazuela de Antón Martín, La
Burla del mesonero o las figuras de movimiento, La
Burla del pintor ciego, La
Burlador burlado y la horchata de Merino, El
Burlador de mozas, El
Caballero de Sigüenza, Don Patricio Lucas, El
Café, El
Calceteras, Las
Calderero y vecindad, El
Cambio de la burra, El
Careo de majos, El
Casa de los locos, La
Casa de Tócame Roque, La
Casada, soltera y viuda

Casado por fuerza, El
Casamiento desigual o Gutigambas y Muzibarrenas, El
Castañeras picadas, Las
Castigo de la miseria, El
Chasco de la bola o la astucia del estudiante, El
Chasco de las arracadas, El
Chasco de los cesteros o el sacristán mágico, El
Chasco del mantón, El
Chasco en Carnestolendas, y entierro de don Guillermo, El
Chico y la chica, o Juanito y Rosita, El
Chiribitas el yesero
Cinco vecinos, Los
Comedia de las maravillas, La
Comedia de Valmojado, La
Cómicos cautivos, Los
Cómicos en la sierra, Los
Criados embusteros o Trápala y Tramoya, Los
Cuarto de la viuda, El
Cuatro puertas de calle o el caballero supuesto, Las
Cura de los deseos y varita de virtudes, La
Dicha viene cuando no se aguarda, La
Discreta y la boba, La
Disfraz al uso, El
Disfraz venturoso, El
Diversión inesperada o el imitador de cómicos, La
Diversión sin efecto, La
Doblón de a ocho (y moda marcial), El
Don Chicho
Donde las dan las toman o Los zapateros y el renegado
Dos libritos, Los
Duda satisfecha, La

Duelo fingido, El
Duelo y baile a un tiempo
Duende fingido, El
Duende, El
Embarazada ridícula, La
En tocando a descansar, acude todo el lugar
Engañado quien engaña
Engaño desengaño, El
Escarmiento del tío Legaña, El
Esplín, El
Esquileo, El
Estudiantes petardistas, Los
Fandango del candil, El
Fantasma (del lugar), La
Fernando y Napoleón en sencilla diversión
Fineza en los ausentes y boda de Pozuelo, La
Franceses en la Alcarria, Los o El mal patriota
Frioleras, Las
Fuera, El
Gallegas celosas, Las
Gansos, Los
Gato, El
Genios encontrados, Los
Gracioso engaño creído del duende fingido, El
Hábito no hace al monje, El
Hablador (indiscreto), El
Hambriento en Nochebuena, El
Herir por los mismos filos
Hidalgo de Barajas, El
Hombres solos, Los
Hostería del buen gusto, La

Industria contra miseria o el chispero
Inesilla la de Pinto
Juego de la ruleta, El
Juego de las provincias, El
Labrador y el usía, El
Lagarto y Canene
Lavanderas del Manzanares, Las
Lo que puede el hambre o en extremo de indigencia, sutileza del estudiante
Lo que puede la ambición
Lo que son dueñas
Locos, Los
Lotería, La
Maestro de música, El
Maja majada, La
Maja, francesa y beata
Majas forasteras, Las
Majo de repente, El
Majos de buen humor, Los
Majos vencidos, Los
Mal de la niña, El
Maniático, El
Maniático, El
Manolo. Tragedia para reír o sainete para llorar, El
Marido prudente y Beata habladora o compadre escarmentado, El
Marido sofocado, El
Maridos engañados y desengañados, Los
Matrimonio desigual, El
Médico poeta, El
Médico y los cautivos, El
Merienda a escote, La
Muerto vivo o el tío chasqueado, El

Muñuelo, El
Músicos y danzantes, Los
No hay rato mejor que el de la Plaza Mayor
No, El
Novelero, El
Novio rifado, El
Oposición de sacristanes o el tío Tuetano, La
Paje hablador, El
Paje pedigüeño, El
Palabra Constitución y su significado, La
Palos deseados, Los
Payo de centinela, El
Payo de la carta, El
Payos astutos, Los
Payos comisionados, Los
Payos hechizados, Juanito y Juanita, Los
Payos ilustres, Los
Payos tramposos, Los
Payos y soldados, Los
Payos, Los
Peluquero, El
Perico el empedrador o los ciegos hipócritas y embusteros o el sopista mendrugo
Perlático fingido, El
Pícaro castigado o las dos llaves, El
Plaza Mayor (de Madrid), La
Plazuela de Antón Martín o la buñolería, La
Pleito del borrico, El
Pleito del pastor, El
Pobres con mujer rica o el picapedrero, Los
Ponchada, La
Posadero y la criada, o los tres huéspedes burlados, El

Pradera de San Isidro, La
Preciosas ridículas, Las
Queso de Casilda, El
Quintos de Somosierra, Los
Rastro por la mañana, El
Reforma del honor, La
Remendón y la preñera, El
Retreta, La
Robo de la burra, El o El que la hace, que la pague
Sainete interrumpido o el rabioso fingido, El
Sancho Panza en su gobierno
Santo, El
Sastra celosa, La
Sastre fingido
Sastre y su hijo, El
Sies del mayordomo don Ciriteca, Los
Socaliñas de Madrid o el tío Pedro Jiménez, Las
Soldado fanfarrón, El
Soldado Tragabalas o Tío Perejil, El
Sombrerito, El
Sorteo de milicianos y voluntarios de dragones, El
Sueño o El celoso sin motivo, El
Sutil tramposo o al final todo se descubre, El
Tertulia, La
Tío Nadie o el escarmiento del indiano, El
Tío Pedro Paz, El
Todos embrollados y ninguno con razón
Tornaboda en ayunas, La
Toros y los franceses en Exea de los Caballeros, Los
Tramposo, El
Tres novios imperfectos, sordo, tartamudo y tuerto, Los

Tres recién nacidos o ir por lana o los Parvulitos, Los

Tribunal del buen gusto, El

Triunfo de las mujeres, El

Triunfo del interés

Trueque de las criadas, El

Usías contrahechos, Los

Valientes en la aldea, Los

Venganza de los payos, La

Venida del soldado, La

Vieja enamorada, La

Viejos a la moda, Los

Viuda burlada, La

Viuda singular, La

Zapateros, Los

Zapatos, Los

Vuelta del arriero, La

-Loas

Madrid consolada

Templo de la Gloria, El

Triunfo de la religión y patriotismo, El

-Piezas en un acto

Audiencia de Satini, La

Constitución vindicada, La

Ir por lana y volver trasquilado o las esposas vengadas

Moisés y las tablas de la ley

Óptica moral, La

Pieza cómica, que no es cómica, La

Regocijo militar en los campos de Bailén, El

Ruiseñor o la patria libre, El

Sermón sin fruto o sea Josef Botellas en el Ayuntamiento de Logroño, El

Sombra de Pelayo o el día más feliz de España, La

Tiempo feliz, El

Tragedia casera, La

Alcalde de Garrtt, El

Alianza de España con la Nación inglesa, La

-Monólogos

Domingo el cochero

Voz de la patria, La

Guzmán el Bueno, alcaide de Tarifa

13.3.2. Géneros largos

-Comedias

A buen padre mejor hijo, Antíoco y Seleuco

A cada paso un peligro

A secreto agravio, secreta venganza

Abre el ojo, que asan carne o El aviso a los solteros

Afrenta del Cid vengada, La

Al deshonor heredado vence el honor adquirido

Alba y el Sol, o Restauración de España, El

Alcalde de Zalamea, El

Amantes engañados (y desengañados) o Falsos recelos

Amar después de la muerte o el Tuzaní de las Alpujarras

Amigo de los hombres y el egoísta, El

Amigos del día o Los libertinos confundidos, Los

Amor al uso, El

Amor logrado, El

Anciano y los jóvenes, El

Antes que te cases mira lo que haces

Anticuario, El

Aragón restaurada por el valor de sus hijos

Armas de la hermosura, Las

Astrólogo fingido, El

Augusto y Teodoro o Los pajes de Federico II
Avaro, El
Aventuras de Tequeli, o el molino de Keben, Las
Aviso a las solteras o la Inés, El
Ayo de su hijo, El
Banda y la flor, La
Bandido de Venecia o El hombre de tres caras, El
Bandolero honrado, El
Bandos de Cataluña
Barón, El
Bernardo del Carpio
Bien vengas mal si vienes solo
Bizarrías de Belisa, Las
Boba para todos y discreta para sí
Bruto de Babilonia, Nabucodonosor, El
Buen juez no tiene patria y Villano del Danubio, El
Buen labrador, El
Buena y mala educación, o los ayos, La
Buscona o el anzuelo de Fenisa, La
Cada uno para sí
Capítulo segundo, El
Caprichos de amor y celos
Cárceles de Lamberg, Las
Carlos V sobre Túnez
Carpintero de Livonia, El
Casa con dos puertas mala es de guardar
Casaca, La
Casamentero, El
Casarse por vengarse
Castellano adalid o toma de Sepúlveda por el conde Fernán González, El
Castigo de la miseria, El

Casualidad contra el cuidado, La
Católico Recaredo, El
Celoso confundido, El
Celoso por fuerza, El
Clemencia de Tito, La
Comedia nueva o El café
Comedia Trifaldina, La
Comerciantes de Lisboa, Silvestre y Pascual, Los
Confidente casual, El
Conquista de Jerusalén, La
Costumbres del día, Las
Cuadro, El
Cuántas veo tantas quiero
Cuentas del Gran Capitán, Las
Cuento de la liebre o el inocente embuste, El
Dama colérica o La novia impaciente, La
Dama duende, La
Dama labradora, La
Dama sutil, La
Dar la vida por su dama
Darlo todo o no dar nada, Apeles y Campaspe
De donde tienen su origen los Monteros de Espinosa
Dejar lo cierto por lo dudoso (o La mujer firme)
Desdén con el desdén, El
Desquite del francés, El
Dido abandonada
Distraído, El
Divorcio por amor, El
Donado fingido, o Fingido ermitaño, El
Donde hay agravios no hay celos

Dos yernos, Los
Duque de Pentiebre o Fenelón o las religiosas de Cambrai, El
Eduardo y Federica
Egoísmo, o lo que puede un empleo, El
Ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario, El
Enrique V de Inglaterra
Esclava de su galán, La
Esclavas Amazonas (Hermanos descubiertos por un acaso de amor), Las
Escuela de la amistad o el filósofo enamorado, La
Escuela de las mujeres, La
Escuela de los maridos, La
Escuela de los plebeyos, La
Espigadera, La
Examen de maridos, El
Exteriores engañosos, Los
Familia o el pintor naturalista, La
Fiel pastorcilla, o Tirano del castillo, La
Filósofo casado o marido avergonzado de serlo, El
Florentina, La
Fray Lucas o el monjío deshecho
Fruto de un mal consejo contra el mismo que lo da, El
Fuerza de la amistad o Dionisio I, rey de Siracusa, La: com. heroica.
Fuerza del natural, La
Fulgencia o los dos viejos maniáticos, La
Fundación de Madrid por Mantho y Ocno Bianor, La
Gemelos, Los
Gitanilla de Madrid, La
Gran virrey de Nápoles o El Duque de Osuna, El
Guerra abierta o el teatro singular, La
Gusano roedor y Duende del Evangelio, El
Hacer el mayor aprecio del descuido de una dama, la Jarretiera de Inglaterra

Hija del aire, La
Hipócrita sentimental, El
Hombre insufrible o el regañón, El
Hombre singular o Isabel primera de Rusia, El
Hospital de los locos, El
Huérfana de Saltzbourg, La
Huerfanita, o lo que son parientes, La
Imperio de las costumbres o la viuda de Malavar, El
Impostor, El
Industria y la suerte, La
Job de las mujeres, Santa Isabel o el Tirano de Hungría, El
Judas Iscariote
Judía de Toledo, La
Juez sordo y testigo ciego (o el fiscal de su delito), El
Juicio de Salomón, El
Juventud de Enrique V, La
Labradora dama, La
Lindona de Galicia, La
Llegar a tiempo
Llorar por los muertos y suspirar por los vivos, o las lágrimas de una viuda
Lo que puede la aprehensión o violencia del oído
Lo último que se pierde es la esperanza, o Los amantes de la dote
Locos de Valencia, Los
Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo
Lucero de Madrid San Isidro Labrador, El
Luto fingido, El
Maestro de la niña, El
Maestro y la niña, El
Magdalena cautiva, La
Mañanas de abril y mayo
Marica la del puchero

Marido chasqueado, El
Más constante holandesa o El amor constante, La
Más constante mujer, La
Matrimonio secreto, El
Mayor contrario amigo y diablo predicador, El
Mayor monstruo los celos, y Tetrarca de Jerusalén, El
Mayor valor del mundo por una mujer vencido, Nazareno Sansón, El
Médico supuesto, El
Mejor alcalde el rey, El
Melindrosa o los esclavos fingidos, La
Mentiroso en la corte
Merecer por semejanza, y conseguir por sí propio, o El parecido de Rusia
Milagros del desprecio, Los
Misma conciencia acusa, La
Mocedades del Cid, Las
Mojigata, La
Monstruo de la fortuna o la lavandera de Nápoles, El
Montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla, El
Moza del cántaro, La
Muerta y viva a un mismo tiempo
Mujer celosa, La
Mujer de dos maridos, La
Mujer prudente o el hombre convencido a la razón, La
Negro más prodigioso, El
Niña de Gómez Arias, La
Niña de plata, La
Niños expósitos, Los
No hay peor sordo que aquel que no quiere oír.
No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, o El convidado de piedra
No hay reino como el de Dios, y moro y cristiano a un tiempo
No he de permitir mi agravio, del rey abajo ninguno, García del Castañar

No puede ser guardar una mujer
Novio mujer, El
Obras son amores y no buenas razones
Ocultar de honor movido el agresor el herido
Opresor de su familia, El
Palmis y Oronte
Para vencer amor, querer vencerle
Pardos de Aragón, Los
Parecido en la corte, El
Pastelero de Madrigal, El
Peregrina doctora, o contra la mayor maldad el triunfo de la inocencia, La
Perfecto amigo o los viajes de Josef II, El
Perro del hortelano, El
Picarillo en España, El
Pintor fingido, El
Por acrisolar su honor, competidor padre e hijo
Por la puente Juana
Por su rey y por su dama, y máscaras de Amiens
Posadera feliz o el enemigo de las mujeres, o La posaderita, La
Postrer duelo de España, El
Premio de la humanidad, El
Premio del bien hablar, El
Presumida y la hermosa, La
Pretendiente con palabras y plumas, El.
Príncipe perseguido, El
Prueba feliz o la esposa amable, La
Quitar a España con honra el feudo de cien doncellas
Rechazos, Los
Reconciliador o El hombre amable, El
Regañón, El
Reinar después de morir, doña Inés de Castro

Resultas de una imprudencia, o el sombrero que habla
Rey valiente y justiciero y rico hombre de Alcalá
Sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador, El
Sancho Ortiz de las Roelas
Secreto a voces, El
Segundas nupcias o la condescendencia, Las
Sí de las niñas, El
Si una vez llega a querer, la más firme es la mujer
Siete infantes de Lara (El traidor contra su sangre), Los
Socorro de los mantos, El
Solterón y su criada, El
Suegra y la nuera, La
Sueños hay que lecciones son o Efectos del desengaño
Tartufo o el hipócrita
Tejedor de Segovia, El
Tellos de Meneses, Los
Tía y la sobrina, La
Tía y los herederos, La
Timbre y blasón de los Lasos, el triunfo del Ave María (La toma de Granada)
Tirano Gunderico, El
Todo es enredos amor y Diablo son las mujeres
Todos formamos castillos en el aire
Toquera vizcaína, La
Trabajos de Job, Los
Tramas de Garulla, Las
Trampa adelante
Tres maridos, Los
Triunfar por la fe o La conquista de Lara por el conde Fernán González
Valor, astucia y constancia para destruir la Francia, o Las vísperas sicilianas
Vano humillado, El
Ver y creer (o El rey don Pedro en Lisboa) (2ª parte de Reinarse después de morir)

Vergonzoso en palacio, El
Viajes de Josef o El escultor y el ciego
Vida es sueño, La
Vieja y el niño, La
Viejo y la niña
Villana de la sagra, La
Virtud consiste en medio, el pródigo y rico avariento, La

-Comedias heroicas

Acmet el magnánimo
Clelia triunfante en Roma
Luis XIV el Grande
Mayor piedad de Leopoldo el Grande, La
Moscovita sensible, La
Ser vencido y vencedor, Julio César y Catón
Severo dictador y vencedor delincuente, Lucio Papirio y Quinto Fabio, El
Troya abrasada

-Comedias de magia

Amistad más verdadera, aun en religión opuesta, y mágico catalán
Asombro de Xerez, Juana la Rabicortona
Crueldad y sinrazón la vence auxilio y valor, Magencio y Constantino, La
Don Juan de Espina en Madrid
Herrero más feliz, o nadie más grande hechicero que Brancanelo el herrero, El
Mágico de Salerno, Pedro Bayalarde, El
Marta la Romarantina
Por esposa y trono a un tiempo, y Mágico de Astracán
Ser rey y pastor a un tiempo, y Mágico rey de lidia o el anillo de Giges

-Comedias de santos

Hacer su papel de veras el mejor representante, San Ginés
Santa María Egipcíaca o La pecadora y penitente Santa María Egipcíaca

-Comedias de figurón

Asturiano en Madrid y observador instruido, El

Dómine Lucas, El
Embustero amo y criado, o cual mente más de los dos
Hechizado por fuerza, El
Honor da entendimiento y el más bobo sabe más, El
Lindo don Diego
Más ilustre fregona, La
Para averiguar verdades el tiempo es mejor testigo
Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta

-Comedias sentimentales, dramas sentimentales y tragedias urbanas

Abate L'Epée y su discípulo el sordo mudo de nacimiento conde de Harancour
Abelardo y Eloísa
Adolfo y Clara, o Los dos presos
Aguador de París, El
Amante generoso, El
Amantes desgraciados o Los amantes de Teruel, Los
Amor y la intriga, El
Armida y Reinaldos
Avelino o el gran bandido
Buena madre, La
Bueno y el mal amigo, El
Calderero de san Germán o el mutuo agradecimiento, El
Cándida o el amante precipitado, La
Catalina II en Cronstadt
Catalina II, Emperatriz de Rusia
Cecilia y Dorsán
Corrección maternal, La
Cristina de Suecia
Delincuente honrado, El
Dos hermanas, Las
Duque, El
Error de un buen padre, El

Esclava del Negro Ponto, La
Esposa delincuente, La
Eugenia, La
Falsos hombres de bien o El duque de Borgoña, Los
Federico II, rey de Prusia
Fígaro o el barbero de Sevilla
Hermanos a la prueba, Los
Hijo reconocido, El
Honesta Cecilia, La
Instalación de las cortes, La.
Mal genio y buen corazón, o El cadete
María Teresa de Austria o el buen hijo
María Teresa de Austria o El Fénix de los criados
Marquesa de Saluci o la Pelusini
Minas de Polonia, Las
Misanropía y arrepentimiento
Natalia y Carolina
Ópera cómica, La
Pedro el Grande, Czar de Moscovia
Piedad de un hijo vence a la impiedad de un padre, y Real Jura de Artaxerxes, La
Pieza de piezas
Reconciliación o los dos hermanos, La
Sepulcro de Adelaida o La enterrada en vida, El
Sueño, El
Trapero de Madrid
Tres sultanas o Solimán II, Las
Triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina
Víctimas del amor, Ana y Shindam, Las
Vinatero en Madrid, El
Vivanderas ilustres, Las

-Comedias, tragedias y dramas patrióticos

Bombeo de Zaragoza o 2ª parte de Los patriotas de Aragón

Caída de Godoy y exaltación de Fernando VII al trono, La

Caída de Godoy y exterminio del tirano, La

Defensa de Tarifa por el general Copons, La

Derrota de Dupont en los campos de Bailén y triunfo del general Castaños, La

Derrota del mariscal Soult en los campos de Pamplona o La batalla de Pamplona, La

Día de la ascensión en Madrid, y salida del convoy, El

Día dos de mayo de 1808 en Madrid y muerte heroica de Daoiz y Velarde, El

Don Fernando de Borbón o la causa del Escorial

Engaño francés, o los impulsos del valor de España, El

Escarmiento de traidores y defensa de Valencia, El

Exclamación de Josef Botellas por su tesorería en los campos de Miranda, La

Fernando VII de Borbón, rey de España o la catástrofe de Bayona

Gloriosa defensa de Gerona por el valor catalán, La

Gran batalla de los Arapiles o la derrota de Marmont, La

Heroico Empecinado en los campos de Alcalá, El

Más valiente francés, aunque de menos fortuna, o el Mariscal de Viron

Mayor chasco de los Afrancesados o el notición de la Rusia, El

*Mayor triunfo de España en los campos de Vitoria, la fuga del rey Josef y prisión de
afrancesados, El*

Mina en los campos de Arlabán o El ataque del convoy

Padre sin hijos o El patriotismo, El

Patriotas de Aragón, Los

Señorito mimado, El

Servil sin máscara, El

Un obsequio a Fernando, o el espejo mágico

Un triunfo de lord Wellington en los campos de Miranda

-Tragedias

Amantes de Teruel, Los

Astianacte, o Al amor de madre no hay afecto que le iguale o la Andrómaca

Atreo y Tiestes
Blanca y Montcasín o los venecianos
Cayo-Graco, defensor del pueblo romano
Celmira, La
Cid Campeador y noble Martín Peláez, El
Cid, El
Cina o la clemencia de Augusto
Doña Blanca de Borbón, Reina de Castilla
Duque de Viseo
Ejemplo mayor del patriotismo, Bruto, libertador de Roma, El
Elmira (americana), La
Hijos de Edipo, Los (o Polinice)
Hipermenestra
Macbeth
Merope, La
Monja novicia, La
Muerte de Abel, La
Muerte de Agamenón, La
Novicia o la víctima del claustro, La
Omasis o Josef en Egipto
Orestes, hijo de Agamenón
Óscar, hijo de Osían
Otelo o el moro de Venecia
Pelayo
Raquel, La
Roma libre
Templarios, Los
Triunfo de Teleisila, o Ecio triunfante en Roma
Venganza, La
Virginia
Viuda de Padilla, La

13.3.3. Géneros líricos

-Comedias de música

Abuelo y la nieta, El

Cristóbal Colón, descubridor de las Indias

Prueba de amor y amistad, La

Triunfos de honor y valor en la corte de Rodrigo o Cortes del Rey Rodrigo

-Melodramas

Enredo provechoso, El

Fatme y Selima

Juventudes de Enrique V, La bella tabernera o las aventuras de una noche

Mudo de Arpenas o la Celina, El

Negro sensible, El

Preso o el parecido, El

-Óperas serias

Avaro, El

Barbero de Sevilla, El

Barón fingido, El

Bella perfumista o El disfraz de la toga, La

Casa en venta, La

Castillo de Montenegro, El

Dos ciegos, Los

Elisa, o El viaje al monte de San Bernardo, La

Enemigos generosos, Los

Ensayo del teatro, El

Esposas vengadas, Las

Gulistán o el hullá de Samarcanda, El

Indolente poltrón, El

Isabela, La

Juanita y Bernardón

Molinera astuta, La

Monjas visitandinas, Las

Muertos fingidos, Los
quien la hace la paga
Quien quiere no puede o el viejo burlado
Ricardo, Corazón de león
Selva Padrona, o La criada Ama, La
Siciliana, La
Sordo fingido o en la posada, El
Talisba, La
Zaira, La

-Óperas bufas

Bodas de Laureta o celos de Bartolomé, Las
Califa de Bagdad
Camila o el Subterráneo, La
Cantoras aldeanas, Las
Criado de dos amos, El
Delirio o las consecuencias de un vicio, El
Dichosa equivocación o “Quid pro quo”, La
Esclava persiana, La
Escuela de los celosos, La
Filandro y Carolina
Gitanos en la feria, Los
Maniático por la música, El
Marinero o el matrimonio repentino, El
Mi tía Aurora
Molinera, La
Nina o la loca por amor
Príncipe de Taranto, El
Prueba de los Horacios y Curiacios, La
Rey Teodoro en Venecia, El
Un efecto natural
Una travesura

-Operetas

A perro viejo hay tus tus

Colérico, El

Criado fingido, El

Engañador engañado, El

Felipe y Juanita

Gitanilla fingida por amor, La

Malicia en la inocencia, La

Marcelino, El

Médico turco, El

Miguel Ángel

Oda, La

Posaderita, La

Preso, El

Quien porfía mucho alcanza

Ramona y Roselio, o El niño en el bosque

Reloj de madera, El

Secreto, El

-Oratorios

Arca de Noé y diluvio universal, El

Atalía o Josef restituido al trono de David

Elías y Acab

Maravillas de Dios por el brazo de Josué, Las

Más feliz cautiverio o los sueños de Josef, El

Saúl, El

-Zarzuelas

Licenciado Farfulla, El

Tío y la tía, El

-Tonadillas

Abogado, El
Al fin vence la mujer
Alcarreña, La
Aldeana maliciosa, La
Amante rendido, El
Apuesta de la sortija, La
Buen letrado, El
Buñuelero, El
Cachucha, La
Campanelo, El
Celos, Los
Celoso sin motivo, El
Chiva, La
Choricero, El
Ciego fingido, El
Cómicos nuevos, Los
Compositor, El
Compositores o la boda por la música, Los
Contrabandistas, Los
Cuenta sin la huésped, La
Curiosidad de las mujeres, La
Doña Toribia
Elección de su novio, La
Equivocación, La
Esposos perdidos, Los
Feliz desengaño, El
Fingida ausencia, La
Gallega, La
Genios encontrados, Los
Hidalgos, Los

Hortera generoso, El
Imán de la milicia, El
Inglés y la gaditana, El
Maestro y las discípulas, El
Maestros de la Raboso, Los o Tonadilla del Trípili
Maja honrada, La
Marido impertinente, El
Médicos fingidos, Los
Necia confidencia, La
Novio sin novia, El
Nuera en la fonda, La
País de las monas, El
Paje y las criadas, El (El paje y la criada)
Panaderas, Las (Los panaderos)
Poeta, El
Porfiados, Los
Presidiario, El
Pretendiente cómico, El
Pretendiente de amor, El
Prueba de los cantores, La
Prueba de los cómicos, la
Recomendación, La
Tío y los sobrinos, El
Tío y los soldados, El
Tragedia, La
Uno paga y otro se lleva la alhaja

-Bailes

Accis y Galatea
Aldeanas en la corte o la inocencia premiada, Las
Amor y Citerea
Anfión, discípulo de las Musas

Anita y Lubín
Apolo y Dafne
Arlequines, Los
Cachuchita de Cádiz, La
Céfiro y Flora
Celos del Serrallo, Los
Cristóbal Colón en la isla de San Salvador
Cubero o los amores de Colín y Fanchete, El
Danzomanía o el fanático por el baile, La
Desertor (francés), El
Diana en la caza
Diversión campestre, La
Don Quijote de la Mancha o las bodas de Camacho
Eurídice y Orfeo
Farsal del peluquero holandés, El
Feria de Bacario o las mujeres vengadas, La
Fiestas del otoño o los vendimiadores de Modoque
Fíguro o el barbero de Sevilla (o La precaución inútil)
Hija mal guardada, La
Hijo del amor o la peña morena, El
Indios sorprendidos, Los
Inocentes o El Amor como él viene, o Los tontos, Los
Jardineras, Las
Juegos de Paris o el monte de Ida, Los
Locos de Zaragoza, Los
Modistas, Los
Molineras caprichosas, Las
Muerte del Capitán Cook, La
Ninfas de Diana, Las
Nuevo fanático por la música o la fiesta del señor Ballone, El
Pierro o el Gallo del lugar, o la lotería del amor

Puerto de mar o las mujeres vengadas, El

Robo de la casada, El

Telémaco en la isla de Calipso o el triunfo de la sabiduría

Tenderos chismoso, Los

Un efecto de violencia

Vieja astuta, La

14. BIBLIOGRAFÍA

14.1. Fuentes primarias

14.1.1. Obras de teatro

A. J. (Véase POVEDA, Agustín Juan de).

ALEMÁN Y AGUADO, Lucas (seudónimo de Manuel de CASAL), *Las Cotorras y los Tordos, ni ellas mudas ni ellos sordos: por el autor de El Ganso y anteriores. La Plaza Mayor. Sainete entremesado*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1813. (B. N., VE/1192/18).

- *El Gallo vocinglero, que no pone y aturde al gallinero. Madrid por dentro. Por el autor de Las Cotorras y anteriores. Coloquio entremesado o remiendo del otro asaineteado*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1813. (B. N., VE/1192/18).

- *El Ruiseñor o la patria libre y Madrid gozoso*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814. (B. N., T/22442).

- *Opúsculos satíricos. Colección de las festivas críticas que dio a luz Don Lucas Alemán en los años de 1813 y 1814 en la evacuación de los franceses de España, venida a Madrid de las Cortes y feliz arribo de nuestro muy amado Monarca. Sátiras acomodadas al sistema gubernativo de aquellas épocas, y enmendadas de algunos yerros involuntarios*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814. (B. N., R/2418).

- *El Mirlo, obsequio de Madrid a la llegada de las Cortes, el día 5 de enero del presente año de 1814, diálogo entre Don Lucas Alemán y Don Martín Tudesco*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814. (B. N., T/22442).

- *El Vencejo, sátira que critica los abusos del carnaval. Diálogo con los mismos personajes que el anterior*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814. (B. N., T/22442).

- *La Codorniz, Inventiva gratulatoria y justo regocijo a la venida de nuestro Augusto Soberano el Sr. D. Fernando VII. Madrid gozoso. Conversación que tuvieron desde balcón a ventana, la noche del veinte y ocho Juanita y la tía Blasa*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814. (B. N., T/22442).

- *La Golondrina, que en vez de cantar rechina. Diccionario irónico, patético, transpirenaico, extractado de la Biblioteca del sufrimiento español en la dominación francesa*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814. (B. N., VE/1189/55).

- APARICIO, Juan José, *El triunfo de España o La victoria de Bailén y rendición de Dupont*, 1808, B. N., Ms. 14600-19; Madrid, Imprenta de Doblado, 1808; Murcia, Francisco Torán, 1809. (B. N. T/15119).
- *El rey de España en Bayona*, s.l., Oficina de la Viuda de Muñiz, s.a.; Madrid, Imprenta de Josef Doblado, 1808. (B. N., T/15020/19).
 - *Fernando VII preso o segunda parte de El rey de España en Bayona*, escena en un acto, por el mismo autor de la primera parte, Murcia, Juan Vicente Teruel, s.a. (B. N., R/62207).
- ARCANO de la naturaleza, *El*, descubrimiento con relación a los sucesos del día, hecho por un Estudiante vestido de negro en Salamanca, y manifestado a otro amigo suyo, poema dramático en un solo acto, Madrid, por la Viuda de Barco López, s.a. (B. N., T/4560).
- ARRIAZA, Juan Bautista, *El desenfado patriótico*, Cádiz, Real Imprenta, por Don Ventura Cano, 1810. (B. N., T/60398).
- *El hogar patriótico o los tres estilos*, 1814, B. Hca., Ms. 184-3; y en *Obras Completas*, Madrid, Atlas, (Biblioteca de Autores Españoles; LXVII), pp. 147-151. (B. Hca., 184-3).
 - *El Dos de Mayo. Himno patriótico de Don Juan Bautista Arriaza, dispuesto para la escena, con la adición de un monólogo por el mismo autor, por encargo del cuerpo de Artillería, con el objeto de que se execute en el coliseo de la Cruz en el aniversario de este día memorable*, Madrid, Imprenta Nacional, 1814. (B. N., T/60398).
 - *El regreso de Fernando. Himno patriótico que el autor de la Profecía del Pirineo (que, a Dios gracias, se halla ya casi cumplida) dedica a todos los verdaderos españoles que de corazón celebran la libertad de nuestro amado Monarca*, Madrid, Imprenta Nacional, 1814. (B. N., T/60398).
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Por su rey y por su dama*, ed., introducción y notas de Santiago GARCÍA-CASTAÑÓN, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1997.
- BARBIERI, José, *El engaño francés o los impulsos del valor de España*, 1808, B. N., Ms. 20.091.
- BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de, *El Diablo predicador, y Mayor contrario amigo*, comedia famosa de un Ingenio de la Corte, Cádiz, Imprenta de Marina, s.a. (B. N., T/5189).

- BENITO NÚÑEZ, Antero, *Calzones en Alcolea*, “comedia nueva satírica contra las armas españolas”, s.l. s.n. s.a.; Corregida y muy aumentada en esta segunda impresión, Granada, s.n., 1811.
- BRUTO o Roma libre, improvisación guerrera dedicada a la libertad de España, impresa según se recitó el domingo 7 del pasado en la función patriótica, ejecutada en esta ciudad para invertir su importe en el equipo de la benemérita Milicia Urbana; sirviendo como loa a la célebre tragedia del conde Alfieri con igual título, Almería, Imprenta de Ramón González, 1835. (B.N., VC/12603/27).
- CABELLO Y MESA, Francisco, *La Inquisición*, Madrid, 1811, Biblioteca de Palacio, Ms. y B. I. T., Ms. 1009.
- CACHUCHA nueva que declara las últimas maquinaciones del tirano Napoleón y anuncia a la Francia el único medio de salvarse y conservar su independencia, Reimpreso en Sevilla, Imprenta de Padrino, 1815. (B. N., R/60280).
- CADALSO, Pedro, *Lechi burlado*, tragicomedia, Obra póstuma de Don Pedro Cadalso publicada por Fray Patricio de Barcelona, Capuchino, Tarragona, por Miguel Puigrubí, s.a. (C. D. F.)
- CAÑIZARES, José, *Cuentas del Gran Capitán*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1746. (B.N., T/15001/20).
- *Carlos Quinto sobre Túnez*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1749. (B.N., T/15001/4).
- CARNERERO, José María, *La huerfanita o lo que son los parientes*, Madrid, Imprenta del Diario, 1817. (B.N., T/1099).
- (trad.), La Harpe, *La novicia o la víctima del claustro*, Valencia, Domingo y Mompié, 1820.
- CASTILLO, Diego del, *Origen del patriotismo del héroe de Somosierra, o sea El Empecinado*, Reimpresa en la Isla de León, Imprenta de Don Miguel Segovia, impresor real de Marina, 1810. (B.N., R/62181).
- CASTRO, Juan Antonio de, *La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida, (o Arenga del tío Pepe en la puerta de San Vicente)*, Madrid, s.n., 1813. (B. Hca., 31-15).
- CENSOR angustiado, *El*, soliloquio trágico-bufo que este periodista pronunció al tiempo de publicarse la Constitución, Cádiz, Imprenta de Don Vicente Lema, 1812. (B.N., T/13982).

- CERVINO, Joaquín José, *La Batalla de Bailén, canto épico*, Madrid, Imprenta de Higinio Reneses, 1851. (B. N., R/60248).
- COMEDIA, *El Sol de Cádiz*, 17 de octubre de 1812, pp. 9-15.
- COMEDIA famosa, *Vida y muerte de el Cid, y noble Martín Peláez*, de un ingenio de la corte, s.l., s.n., s.a.
- COMELLA, Luciano Francisco, drama en tres actos intitulado *El buen hijo o María Teresa de Austria*, Madrid, Blas Román, 1790. (B. N., T/9135).
- y Blas de LASERNA, *Doña Inés de Castro*, escena trágico lírica (1791), ed. de María ANGULO EGEA, Germán LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA y J. Daniel GARCÍA MARTÍNEZ, Salamanca, GES XVIII (Universidad de Salamanca), Ediciones Amnesia, 2005.
 - *Federico II rey de Prusia*, Valencia, Imprenta de los Hermanos de Orga, 1795. (B. N., T/9135).
 - *Catalina Segunda en Cronstadt*, drama heroico en dos actos, Madrid, Imprenta de Don Fermín Tadeo Villalpando, 1799. (B. N., T/9135).
 - Comedia heroica nueva en tres actos *Luis XIV el Grande*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, impresor de S. M., s.a. (B. N., T/9135).
 - *Catalina Segunda, Emperatriz de Rusia*, drama heroico en tres actos, Madrid, Antonio Cruzado, s.a. (B. N., T/9135).
 - Pieza moderna *La esclava del Negro Ponto*, en tres actos, s.l., s.n., s.a. (B. N., T/9135).
- COMPENDIO *sucinto de la revolución española*, obra en dos actos puesta en música por Don Ramón Garay, Madrid, Imprenta de la Viuda de Barco, 1815.
- CONGRESO *del infierno*, semi-comedia en un acto (o *Congreso infernal reunido en la sala del Infierno*), Madrid, Gómez de Fuentenebro y Compañía, 1808. (B. N., T/7517).
- CONVERSACIÓN *entre el Cura y el Boticario de la villa de Porriño sobre el tribunal de la Inquisición*, Cádiz, s.n., 1812; Manresa, Ignacio Abad, 1814.
- CONVERSACIÓN *entre el tío Antón, arriero, y el Cura de su lugar*, Valencia, Viuda de Agustín Laborda, 1808.
- CONVERSACIÓN *entre un patriota y un inglés, Censor General*, 1811, nº4, pp. 67-72.
- CONVERSACIÓN *lastimosa de Josef Bonaparte con los generales existentes y demás sequaces de su comitiva*, Madrid, Ruiz, 1808.

- CONVERSACIÓN o coloquio de Josef Bonaparte, pretendido rey de España con Marquina, otros y las Botellas, de resultas del buen tratamiento que le dieron los madrileños el día primero de agosto de este presente año, que fue por la tarde a pasearse al Prado*, Madrid, Imprenta de Agapito Fernández Figueroa, 1808. (B. N., R/60753).
- CONVERSACIÓN que tubieron un Demandante y una Frutera*, s.l., s.n., s.a. (C. D. F.).
- CONVERSACIÓN que tuvo el Príncipe Murat con Don Manuel Godoy, relativa a los sucesos de España*, con las licencias necesarias, Madrid, Imprenta y librería de Collado, 1808; Cádiz, Manuel Ximénez Carreño, 1808; Córdoba, Imprenta Real, s.a. [1808]. (B.N., U/11091).
- CORNEILLE, Pierre, *El Cid*, tragedia refundida por D. T. G. S. (Don Tomás García Suelto), Madrid, Oficina de García y Compañía, 1803.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, Comedia famosa *El Conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio, segunda parte*, Valencia, Imprenta de Joseph y Tomás de Orga, 1776. (B. N., T/14782/2).
- D. A. F. y D. (Véase FARIGOLA Y DOMÍNGUEZ, Antonio).
- D. A. M. A., *Una hora de capilla de Don Juan Martín el Empecinado*, B. N., Ms. 14548-9.
- D. A. M. P., *El patriotismo o los héroes de Mina*, poema trágico, Alicante, Imprenta de España, 1813.
- D. A. S. A., *Entrada pública del almirante Nelson en la corte de Plutón el día 23 de octubre de este año*, Cádiz, Manuel Ximénez Carreño, 1805.
- D. D. M. S., *Escena trágica unipersonal. Napoleón desesperado*, Madrid, Imprenta de Josef Doblado, 1808. (B. N., T/6601).
- *Las quejas del rey Don Fernando VII desde su prisión a sus leales vasallos*, escena unipersonal por ____, Madrid, Imprenta de Josef Doblado, 1808.
- *Napoleón desesperado*, escena trágica unipersonal, Madrid, Imprenta de Josef Doblado, 1808.
- D. E. R. H., Comedia nueva en cuatro actos *Después de un gozo dos penas y fuga de Madrid del Rey Botellas*, Valencia, por José Tomás Nebot, 1811.
- D. F. M., *La Batalla de Bailén*, zarzuela en dos actos, original y en verso de D. F. M. representada con aplauso en el teatro de la Comedia (Instituto) el año de 1849, Madrid, Imprenta de Don Vicente de Lalama, 1850. (B. N., R/60248).
- D. J. A. C. (Véase CASTRO, Juan Antonio de).

D. J. D. P. (Véase PARGA, Julián de).

D. J. O. Y., *El fin de Napoleón*, tragedia burlesca, 1808 (o *El fin de Napoladrón por sus mismos sequaces*), Madrid, Imprenta de la calle de la Greda, 1808.

- *Tragicomedia infernal en un acto, Napoleón y sus satélites residenciados por el rey del abismo, tragi-comedia*, segunda parte de la tragedia burlesca *El fin de Napoleón*, Málaga, Imprenta Librería de Carreras e Hijos, 1809. (B. N., T/53946).

- *El valor y la lealtad vencen orgullo y engaño de la perfidia francesa. Melodrama en un acto. Su alegoría representa la España triunfante por la destrucción de los vicios y predilección de las virtudes*, Málaga, Imprenta de Martínez, 1809. (B. N., T/53947).

- *Sucesos de Málaga, comedia en dos actos: Los franceses huyendo: batalla de Alora y graciosa entrada de los Españoles*, Málaga, Oficina de Carreras, 1813; B. I. T., Ms. 73057.

D. J. R. y C. (Véase RIBERA Y CASTELAR, José).

D. P. L. y R., *Delirios de Napoleón presagiando su muerte por la venida de Fernando Séptimo*, Sevilla, Imprenta de la Viuda de Vázquez y Cía., 1808. (B. N., T/60100).

D. V. M. y M. (Véase MADERO Y MONTOLIU, Ventura).

DESATINO nuevo titulado venir por lana y volver trasquilado, 1808, B. Hca., Ms. 208-50.

DESENGAÑO a los indios haciéndoles ver lo mucho que deben a los españoles. Conversación que tuvieron en el campamento de esta Ciudad un Dragón con una tortillera y su marido Pasqual, y la presencié A. V., s.l., s.n., s.a. (C. D. F.).

DESERTOR, El. Bayle pantomimo tragi-cómico en 3 actos, de la composición de Mr. Dauberval, maestro de bayles de la Academia Real de Música, e inspector de la Escuela de Bayle de S. M. Cristianísima, dispuesto por el señor Juan Medina, que ha de executarse en el coliseo de los Caños del Peral en este año de 1790, que a beneficio de los Reales Hospitales administra la Real Junta de su Gobierno, s.l. [Madrid], Imprenta de González, s.a. [1790]. (B. N., T/12429).

DÍA de Fernando, loa que en celebridad del feliz cumpleaños de nuestro Augusto y Católico Monarca el Sr. D. Fernando VII (que Dios guarde) ha de representarse en el Coliseo de la calle de la Cruz, el día 14 de octubre de 1814, Madrid, Imprenta que fue de García, 1814. (B. N., R/62106).

- DIÁLOGO de los muertos*, Madrid, Imprenta de Burgos, 1839.
- DIÁLOGO entre el cura de Tortuera y el tío Perales, alcalde del mismo pueblo, que se recibió por el último correo de Valencia y se dirige al P. F. R. S. V.*, Palma de Mallorca, Imprenta de Miguel Domingo, 1811. (B. N., R/62143).
- DIÁLOGO entre Mina y un general*, *Diario de Palma*, 31 de octubre de 1811, pp. 227-228. (B. N., R/61234).
- DIÁLOGO entre Napoleón y Murat, quando éste se presentó a aquel en Bayona, del regreso vergonzoso de España a Francia*, *Correo político y literario de Salamanca*, 9 de agosto de 1808, pp. 145-150; Isla de León, Imprenta Real de Marina, s.a.; Reimpreso en Francia, por Don Luis Carreras e Hijos, s.a. (B. N., T/60378).
- DIÁLOGO entre Fray Chascón y Fray Castrado*, *Aurora Patriótica Mallorquina*, 23 de diciembre de 1813, pp. 426-429. (B. N., R/60155).
- DIÁLOGOS entre Don Pacífico y Don Cándido*, *Los Amigos de Ballesteros*, Cádiz, Imprenta de Pirín, 1813. (B. N., R/60140).
- DIÁLOGO entre Ney, Junot, Drouet, Massena y Regnier, intitulado "O jantar em Salamanca"*, Lisboa, s.n., 1811. (C. D. F.).
- DIÁLOGO entre un habitante da ilha de Leao é um provinciano emigrado, sobre os direitos da princesa do Brasil, Infanta de España doña Carlota Joaquina de Bourbon, a sucessao do throno de España*, traducido del castellano al portugués, Lisboa, Imprenta Real, 1811. (C. D. F.).
- DIÁLOGO jocoso-serio entre un caballero napolitano de la comitiva de Josef Napoleón, intruso rey de España y el alcalde de Tioja, cerca de Burgos*, Valencia, Oficina del Diario, 1808; Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1808; traducción al portugués en Lisboa, Imprenta de Tadeo Ferreira, 1809. (B. N., T/60580).
- DIÁLOGO patriótico. Del Décimo al Decimotercio*, s.l., s.n., s.a. (C. D. F.).
- DIÁLOGO primero. El payo y el Carbonero; Diálogo tercero: El Carbonero y la Cocinera*, s.l., Imprenta de Doña María Fernández de Jáuregui, s.a. (C. D. F.).
- DIÁLOGO que supone un curioso americano entre Napoleón y su senador Beauharnais, con respecto a las cosas de España, atendido el carácter de ambos*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, 1808. (B. N., R/60761).
- DONADO fingido, El*, Valencia, Gimeno, 1823.

- DRAMA histórico cómico-trágico que debe servir de prólogo al diálogo inserto en el Diario de Palma del 18 de octubre de 1812*, Mallorca, Imprenta Real, 1812. (B. N., R/61234).
- DUPONT rendido o el triunfo del patriotismo en los campos de Bailén*, drama en cuatro actos, por un ingenio de la corte, nuevamente refundido por J. M., Barcelona, Imprenta de Agustín Roca, 1817. (B. I. T.)
- DUQUE DE HÍJAR*, Pedro Alcántara de Silva, *El templo del destino o el tiempo futuro*, drama heroico en cuatro actos representado en el teatro de Cádiz en celebridad de los días del Sr. Fernando VII el día 30 de mayo de 1812, Cádiz, Imprenta Tormentaria, 1812. (B. N., T/21262).
- ELMIRA o la Americana*, tragedia en cinco actos, Valencia, Imprenta de Domingo y Mompié, 1820.
- ENTREMÉS entre Napoleón y Mina en los campos del honor de Navarra*, Sevilla, s.n., 1813. (B. N., R/60280).
- ENCISO CASTRILLÓN*, Félix, *El sermón sin fruto o sea Josef Botellas en el Ayuntamiento de Logroño*, pieza jocosa en un acto, B. N., Ms. 14.521 y 14.522; Valencia, Imprenta de Salvador Fauli, 1809; Madrid, Librería de la Viuda de Quiroga, s.a.; Reimpreso en Cádiz, Imprenta de Manuel Ximénez Carreño, s.a.; Mallorca, Imprenta de Melchor Guasp, 1809. (B. N., T/60165).
- (ref.), Casimiro DELAVIGNE, *Las vísperas sicilianas*, 1808, B. Hca., Ms. 90-8.
 - *Defensa de Valencia y castigo de traydores*, B. Hca., Ms. 105-3; Valencia, Imprenta de Salvador Fauli, 1809; s.l., Librería de la Viuda de Quiroga, s.a.; Reimpresa en Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, s.a. (B. N., T/60165).
 - *Las quatro columnas del trono español*, opereta alegórica que en celebridad de los días de nuestro augusto soberano Don Fernando VII se cantó en el teatro de Cádiz el día 30 de mayo de 1809, Cádiz, Nicolás Gómez de Requena, s.a. [c. 1809]. (B. N., VE/1202/13).
 - *Una fineza de la Inglaterra o sea La Libertad de las tropas españolas que estaban en el Norte*, drama original en tres actos, representado en el teatro de la M. N. Y. L. ciudad de Cádiz el día 4 de junio de 1809, en celebridad de los días de nuestro augusto aliado el Sr. D. Jorge III, dedicado al señor Don Diego Duff,

- cónsul General de S. M. Británica en dicha ciudad, Cádiz, por Don Nicolás Gómez de Requena, impresor del gobierno, s.a. (B. N., T/60322).
- *La comedia de repente, en honor de Fernando VII*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1814. (B. N., T/10393).
 - *El teatro sin actores* Madrid, Imprenta de Repullés, 1814.
- ENGAÑO de Napoleón descubierto y castigado, obra en que se manifiesta la infidelidad del Emperador de los Franceses en sus convenios con la España, y su perfidia con el Rey Fernando VII y demás Familia Real*, Alcalá, Oficina de la Real Universidad, 1808.
- ENTREMÉS de Napoleón y Mina en los campos del honor de Navarra*, en verso, Sevilla, Imprenta de Calle Vizcaynos a cargo de D. Anastasio López, 1813.
- ESPAÑA encadenada por la perfidia francesa y libertada por el valor de sus hijos*, drama heroico alegórico, pieza fácil de representar en qualquier casa por constar de solas cinco personas, Sevilla, Herederas de Don José Padrino, 1808; Valencia, por Miguel Estevan y Cervera, s.a. (B. N., T/60322).
- ESPAÑA libre*, loa alegórica representada el día de San Fernando en uno de los teatros de esta corte el 30 de mayo de 1820, B. N., Ms. 20092 (7).
- ESPOZ y Mina (o El valiente Espoz y Mina)*, 1811, B. N., Ms. 20092-6.
- FARIGOLA Y DOMÍNGUEZ*, Antonio, *El heroísmo en su colmo, o sea La conspiración y muerte heroica de cinco patriotas barceloneses acaecida el día 3 de junio de 1809 a manos de la tiranía francesa*, s.l. [Barcelona], Imprenta de Agustín Roca, 1815. (B. N., T/2086).
- *El más arrogante esfuerzo de la milicia española [o defensa de Gerona]*, comedia en cinco actos, Barcelona, por Juan Ignacio Jordi, 1816. (B. N., T/12273).
- F. J. D. S.:C.M.G., *La noche de Zaragoza, comedia nueva en tres actos: sin mutación de theatros; y en su todo fácil de ser representada en casas particulares*, dedícala a la esclarecidísima ciudad de Zaragoza, y al valor, heroicidad y patriotismo de sus ciudadanos, Córdoba, Imprenta de Don Luis de Ramos y Coria, s.a. (B. N., R/62206).
- F. L. D. V., Composición dramática *El rústico patriota*, Habana, Imprenta de J. Esteban Boloña, 1810.
- F. L. D. V., Composición dramática *El rústico patriota*, parte segunda, Habana, Imprenta de J. Esteban Boloña, 1810.

- F. M. D. S. J., *Nuevo retrato de Napoleón y sus cofrades, descubierto en el Archivo Imperial de Bayona, y copiado en España por F. M. D. S. J. en las tres fábulas que siguen*, Madrid, Imprenta de la calle de la Greda, 1808.
- FAGES, Antonio y Felipe CASCANTE, *Dupont rendido o el triunfo del patriotismo*, drama en 4 actos, Barcelona, 1817, B. I. T., Ms. 44717.
- FERNÁNDEZ DE AGÜERO, Juan Manuel, *La voz de Fernando que clama desde su prisión*, s.l., s.n., s.a. (B. N., R/61977).
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva*, ed. de J. DOWLING, Madrid, s.n., 1970.
- *La comedia nueva. El sí de las niñas*, ed. de J. PÉREZ MAGALLÓN, Barcelona, Crítica, 2001.
- FERNANDO y Napoleón en sencilla diversión o El juego de prendas, Madrid, Imprenta que fue de García, 1814.
- FRAY Lucas o El monjío deshecho, Valencia, Ferrer de Orga, 1820.
- FUNCIÓN de la aldea, La, loa que en celebridad del día de nuestro augusto y católico monarca, el señor Don Fernando VII (que dios guarde) ha de representarse en el coliseo de la Cruz el día 30 de mayo de 1815, con licencia, Madrid, Imprenta que fue de García , 1815.
- FUROR de Bonaparte al referirle Bertier la derrota de Dupont en Andalucía, Madrid, Imprenta de Ruiz, 1808; Cádiz, Reimpreso en la Casa de la Misericordia, 1808; Valencia, Viuda de Martín Peris, 1808. (B. N., VE/1187/13).
- GÁLVEZ DE CABRERA, María Rosa, *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, 3 vols.
- GALLARDO Y BLANCO, Bartolomé José, *Tonadilla (a dúo) entre el diccionarista manual y el filósofo triunfador. Se cantará en una boda de gitanos*, Cádiz, Imprenta del Estado Mayor, 1811. (B. N., R/ 8780).
- GALLEGO, Juan Nicasio (trad.), Arnault, *Óscar, hijo de Osián*, tragedia francesa, puesta en verso y acomodada a nuestro teatro, Madrid, Imprenta de García, 1818. (B. N., T/21138).
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (ed.), *Teatro hespañol*, Madrid, 1785-1786, 17 vols.
- GARNIER GONZÁLEZ, Francisco, *La batalla de los Arapiles o derrota de Marmont*, drama en un acto, representado en el teatro del Príncipe el día 23 de julio de

- 1813, y la primera composición teatral hecha en Madrid en loor del célebre mariscal Wellington, Madrid, Imprenta de Álvarez, 1813. (B. Hca., 9-17)
 - *Moreau en su despedida de la América*, drama en un acto, Madrid, Imprenta de Álvarez, 1814. (B. N., T/11501).
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (et al), *El Héroe de Bailén*, loa improvisada por la excelentísima señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, y los señores Don Abelardo Ayala, José María Díaz, Mariano Zacarías Cazorro, Gregorio Romero Larrañaga, Juan Ariza, Gabriel Estrella, Isidoro Gil y Eduardo Asquerino, seguido de una corona poética dedicada a la memoria del Excmo. Sr. General Castaños, Madrid, Imprenta que fue de Operarios a cargo de D. F. B. del Castillo, 1852. (B. N., R/60248).
- GUARDIA, Gabriel de la, *Exclamación de Fernando VII, consuelos de su hermano Carlos*, escena dolorosa en tres actos representada en la imaginación de un noble español, Cádiz, Casa de la Misericordia, 1809. (B. N., R/60163).
- GUERRERO, José, *El triunfo de Talavera*, drama heroico en dos actos, Murcia, Viuda de Muñiz e Hijo, 1809.
- GUSTO del día o pasatiempos pueriles que para hacer rabiar a los críticos y divertir a los que no lo son saca a luz el tío Ocurrencias, erudito a la violeta y doctor del siglo Diez*, Sevilla, s.n., 1808.
- HOZ Y MOTA, Juan de la, Comedia famosa *El Villano del Danubio, y el buen juez no tiene patria*, Valencia, Imprenta de Joseph y Thomas de Orga, 1780.
- IGUAL, Manuel Andrés (Ref.), *Sueños hay que lecciones son, ó efectos del desengaño*, drama alegórico en cinco actos, refundido por Manuel Andrés Igual, Madrid, Imprenta de Ruiz, 1808; Valencia, Benito Monfort, 1813; Valencia, Idelfonso Mompié, 1817. (B. N., T/6724).
- IRIARTE, Tomás de, *Guzmán el Bueno*, escena trágica unipersonal, con música en sus intervalos, compuestas ambas por Don Tomás de Iriarte para representarse en Cádiz por el señor Luis Navarro, primer actor de la compañía cómica, Cádiz, Manuel Ximénez Carreño, 1790; (B. Hca. 33-13) ed. moderna de Juan Antonio ALONSO CUESTA y José PALLARÉS MORENO, Algeciras, Instituto de Estudios Campogibaltareños, 1991 (Serie Creación; 13).
- J. M. S. Y C., *Fernando VII en Francia*, acto poético, s.l., s.n., s.a. (B. N., T/15129).
- J. S. B. y F., *Agitaciones del mariscal Soult en el Sitio de Cádiz*, soliloquio alegórico con intermedios de música, s. l. [Cádiz], s.n., s.a.[1812]. (B. N., R/ 60280).

- *Las agonías del mariscal Marmont, o sea sus últimos momentos: soliloquio con intermedios de música*, Sevilla, por la Viuda de Vázquez y Compañía, 1812. (B. N., R/60179).

- *Napoleón agitado*, soliloquio, s.l., s.n., s.a. [1813].

JÉRICA Y CORTA, Pablo de, *Los títeres o lo que puede el interés*, comedia en cinco actos traducida libremente de M. Picard, por ____, Cádiz, 1807.

- *Los serviles o el nuevo periódico*, comedia en un acto propia para representarse en casa particular por hombres solos, Cádiz, Imprenta de Don Manuel Bosque, 1811.

JUEGO de Fernando VII con Napoleón y Murat, *al tresillo*, Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1808. (B. N., T/60775).

JUEGO de la ruleta, 1813, B. N., Ms. 14602 (43).

JUEGO de las provincias de España, segunda parte, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, s.a. (B. N., R/60163).

JUEGO de las provincias de España, *El Sueño*, Córdoba, Imprenta Real, 1808; Valencia, Imprenta de Don Benito Monfort, 1808.

LAIGLESIA Y DARRAC, Francisco de, *El mejor don de la sabiduría o el día grande de la nación española*, cantata para celebrar en Cádiz el día 19 de marzo de 1814, aniversario de la publicación de la Constitución política de la Monarquía, por Don ____, caballero de la real y distinguida orden española de Carlos III, capitán comandante y director de la Academia de Equitación Militar; puesta en música por D. P. Lotardo, músico de Cámara de S. M. el Rei de Cerdeña, Cádiz, Imprenta de Niel, Hijo, 1814.

- *El mejor triunfo del amor ó el vaticinio cumplido*, con parte de música, representada en el Teatro de la ciudad de Cádiz el día 7 de septiembre de 1816 en celebridad de la feliz llegada de las Infantas de Portugal, y sus augustos enlaces con el Rey y el Infante Don Carlos, puesta en música por Don Esteban Cristiani, Cádiz, Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, s.a. [1816]; y en *Teatro inédito gaditano del siglo XIX*, pp. 100-119.

LAMENTOS del intruso Emperador de los Franceses y Rey de Italia, *traducidos por un fiel amigo de Fernando VII, Rey legítimo de España*, soneto acompañado de una glosa, s.l., s.n., s.a.

LANDER, *Godoy desesperado*, s.l., s.n., s.a. (B. N., R/61977).

- LARGO discurso que tuvieron Napoleón y Murat después que regresó éste de España a Francia*, Valencia, Don Benito Monfort, s.a. (B. N., R/ 60280).
- LARRUGA, Manuel de, *Zaragoza reconquistada por Don Francisco Espoz y Mina*, comedia en tres actos que le dedica Don Manuel de Larruga, Madrid, por Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S. M., 1814. (B. N., T/13533).
- LAVIANO, Manuel Fermín de, *El castellano adalid y Toma de Sepúlveda por el conde Fernán González*, B. Hca., Ms. 97-1.
- LOMBÍA, Juan, *El sitio de Zaragoza en 1808*, drama original en tres actos y en verso precedido del “Dos de mayo”, prólogo en un acto que se estrenó con gran éxito en Madrid en el Teatro de la Cruz el día 22 de marzo de 1848, Madrid, Imprenta Nacional, 1848.
- LÓPEZ ALONSO DE LEDESMA, Cecilio, *Los franceses en Lauxar*, pieza nueva en tres actos, B. I. T., Ms. 71530; Granada, Imprenta de Don Mariano Sáez, s.a.
- *El Doctor Rovira o los españoles en Francia*, drama historial en dos actos, que los divide en intermedio el bayle, B. I. T., Ms. 71080; Granada, Imprenta Real, 1814.
 - *La Guerra de la Independencia, o sea, triunfos de la heroica España contra Francia en Cataluña*, drama historial en verso, Tarragona, Imprenta Verdeguer, 1833.
- MADERO Y MONTOLIU, Ventura), *La muerte de Murat*, escena trágica o bien sea semi-unipersonal jocosario, Madrid, Imprenta de Repullés, 1808; Valencia, Oficina de Joseph de Orga, 1808; Reimpreso en Palma de Mallorca, Melchor Guasp, 1808; Málaga, por Don Luis Carreras e hijos, con licencia de la Junta Superior de Gobierno; Reimpreso en la Casa de Misericordia de Cádiz, 1808; Reimpreso en México, Casa de Arizpe, 1808. (B.N., U/11091).
- MADRID consolada*, s.l., s.n., 1808.
- MARTÍ, Francisco de Paula, *El día dos de mayo y muerte heroica de Daoiz y Velarde*, B. Hca., Ms. 22-14, Madrid, Repullés, 1813; Barcelona, Oficina de Juan Francisco Piferrer, s.a.; Reimpreso en Málaga, Oficina de Carreras, 1813.
- *La Constitución vindicada*, Madrid, Oficina de Benito García y Cía., 1813. (B. N., T/13548).
 - *El mayor chasco de los afrancesados o el gran noticia de la Rusia*, B. Hca., Ms. 49-4; Madrid, Imprenta de Vallín, 1814.

- MARTÍNEZ, Bernardino Antonio, *Variedad de opiniones y libertad de Fernando VII*, comedia histórica, *Saynete del astrólogo* y *La perdiz alcarreña, amante de su rey el señor Don Fernando VII a su regreso en la Corte*, canción lírica, Madrid, Imprenta de López García y Hermano, 1814. (B. N., T/20377).
- MARTÍNEZ DE LA JUNTA, Francisco, *La heroica defensa de Zaragoza (rasgo épico)*, Lorca, s.n., 1809.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Lo que puede un empleo*, Cádiz, Imprenta del Estado Mayor General, 1812; Madrid, Imprenta que fue de García, 1814; Barcelona, Imprenta de Piferrer, 1820. (B. N., R/62178).
- *La viuda de Padilla*, B. Hca., Ms. 89-2; Madrid, Imprenta que fue de García, 1814.
- *Obras de Don Francisco Martínez de la Rosa*, ed. de Carlos SECO SERRANO, Madrid, Rivadeneyra, 1962 (BAE; 148-155), 8 vols.
- MÁS feliz cautiverio, y los sueños de Josef, El*, Barcelona, Oficina de Pablo Nadal, 1797. (B. N., T/15018/14).
- MATHET, Pedro Miguel, *El sí patriótico*, 1812, B. N., Ms. 15171.
- MELODRAMA en un acto que en celebridad de la victoria conseguida por las armas españolas en la Andalucía*, se representó en el teatro de esta M. N. Y. L. ciudad de Cádiz, el 25 de julio de 1808, s.l. [Cádiz], Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, impresor del gobierno, s.a. [1808]; Málaga, Francisco Martínez de Aguilar, 1808.
- MOLGOSA VALLS, José O., *El sitio de Gerona*, drama histórico-patriótico en tres actos y un prólogo, Madrid, Establecimiento Tipográfico de M. P. Montoya y Compañía, 1886.
- MONROY Y SILVA, Cristóbal de, *La batalla de Pavía, y prisión del Rey Francisco*, Valencia, Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, 1763.
- MONTEGGIA, Luigi, [*Cantata a las victorias y el valor de España contra Napoleón*], s.l., s.n., s.a. (B. N., T/22407).
- MOR DE FUENTES, José, *Serafina*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1807, ed. de Idelfonso-Manuel Gil, Zaragoza, Universidad, 1959; Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, 1999.
- *La mujer varonil. Comedia*, Madrid, Imprenta de Cano, 1800.
- *Prólogo a "La mujer varonil", "Loa para el día de San Fernando", "El egoísta o el mal patriota", "La fonda de París"*, ed. de Fernando DOMÉNECH

- y Juan Antonio HORMIGÓN, Zaragoza, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1990.
- *El egoísta o el mal patriota*, Cartagena, Imprenta de Don Francisco Juan y Poveda, 1812; Madrid, Imprenta de Repullés, 1813, 2ª ed. (B. N., T/8882).
 - *Loa para el día de San Fernando*, en *El egoísta o el mal patriota*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1813, 2ª ed. (B. N., T/8882).
 - *Los franceses en la Alcarria o el mal patriota*, 1813, B. Hca., Ms. 157-23.
- MORENO GONZÁLEZ GARCÍA, Custodio Tadeo, *Murat desenmascarado*, B. N., Ms. 15907; Madrid, s.n., 1814.
- MORETO, Agustín, *El valiente justiciero y rico-hombre de Alcalá*, comedia en cinco actos, refundida por Dionisio Solís, Madrid, Imprenta de Don Tomás Aguado, 1848. (B. Hca., 239-55).
- NAPOLEÓN, parte primera y *Napoleón*, parte segunda, Madrid, Imprenta de Josef Doblado, s.a. (B. N., R/60237).
- NAPOLEÓN, escena trágica unipersonal, Valencia, Viuda de Agustín Laborda, 1808.
- NAPOLEÓN *rabiando*, s.l., s.n., s.a. (B. N., R/60237).
- NICETO DE SOBRADO, Pedro, *La Batalla de Bailén*, drama histórico en cinco actos y seis cuadros, Madrid, Imprenta de C. González, 1858. (B. N., R/60248).
- OCAÑA Y PRADOS, Juan, *El grito de Independencia en 1808 o Móstoles en 1808*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1883.
- P. el B. M. A., *Diálogo entre un español y un inglés*, s.l., s.n., s.a. (B. N., R/61977).
- P. D. F., *El fin de Napoleón por sus mismos secuaces, tragedia burlesca en un acto. Con una carta del infierno al Emperador de los diablos, en que le da quejas de su mal proceder*, Madrid, Imprenta de la calle de la Greda, 1808.
- P. y M., *Fernando VII en Valencé*, unipersonal, Madrid, Imprenta de Doblado, 1808. (B. N., T/13486).
- PARGA, Julián de, *El juego de las provincias de España*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, 1808; Madrid, Cano, 1808. (B. N., R/60163).
- PASTOR, Juan Francisco (trad.), *Omasis o Josef en Egipto*, Madrid, Don Miguel de Burgos, 1815. (B. Hca., C/18132).
- PAZ Y DEL REY, Timoteo de, *Segunda parte de La muerte de Murat, escena unipersonal jocosera*, para diversión de qualquiera casa particular, Madrid, Benito Cano, 1808; Valencia, Oficina de Joseph de Orga, 1808. (B. N., T/12488).

- *Murat oyendo misa, o sea, la piedad y religión de Murat manifestada en la devoción con que oye misa. Poema por D. Timoteo de Paz y del Rey, quien lo dedica a los manolos y manolas del Avapiés, Maravillas y Barquillo de Madrid*, Madrid, Imprenta de Agapito Fernández Figueroa, 1808. (B. N., R/60581).

- *Napoleón rabiando*, 1808, Valencia, Imprenta de Burguete, 1808; Madrid, Benito Cano, 1808. (B. N., R/60163).

PISÓN Y VARGAS, Juan (trad.), Voltaire, *La Elmira*, tragedia, México, s.n., 1788.

POVEDA, Agustín Juan de, *España libre, drama alegórico en un acto, que en celebridad de las victorias conseguidas por las armas Españolas representó la Compañía Cómica de Cartagena*, B. N., Ms. 20092-7; Cartagena, Imprenta de Marina, 1808; Madrid, Imprenta de Don Antonio Martínez, 1821, 2ª ed. (B. N., R/62156).

- *Fernando VII en el Palacio de Valencey*, escena patética unipersonal, por Don Agustín Juan, Cartagena, Imprenta de Marina, 1809.

- (trad.), Vicente Monti, *Cayo-Graco, defensor del pueblo romano*, B.Hca., Ms. 79-4; s.l, s.n., s.a. [1813]. (B. N., T/46384).

- *La felicidad de la tierra*, drama en un acto, Cartagena, s.n., 1815.

QUEJAS de Fernando VII desde su prisión, s.l., s.n., 1808. (B. N., T/11220).

QUEMA de la Constitución en Aldea Leal, por el doctor Don Patricio Español, Valencia, Burguete, 1808. (B.N., R/60239).

QUINTANA, Manuel José, *Pelayo*, Madrid, García y Compañía, 1805. (B. Hca., C/18132).

RAUNOUARD, *Los Templarios*, traducida al castellano, y arreglada a nuestro teatro, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijo de Aznar, 1813. (B. N., T/15066).

RENUNCIA violenta o La catástrofe de Bayona, La, 1814, B. N., Ms. 15806.

RIBERA Y CASTELAR, José, *La muerte de Bonaparte*, drama heroico unipersonal, Málaga, con permiso de la Junta Superior de Gobierno, en la Oficina de Carreras e Hijos, 1808; B. I. T., Ms. 72536.

RÍO, José María del, *Casamiento por boleta de alojamiento*, comedia en tres actos contra la que, con el mismo título, escribió un francés para mofarse de los buenos españoles. Compuesta en arábigo por el maestro Lorenzo Campillos (alias Tremenda), y traducida al castellano por Don Patricio, su intérprete, Sevilla, por las herederas de Don Joseph Padrino, 1812. (B. N., R/62868).

- RODRÍGUEZ DE ARELLANO, Vicente (trad.), *El duque de Pentiebre o Fenelón o las religiosas de Cambrai*, B. Hca., Ms. 76-10; Madrid, Imprenta de Repullés, 1803.
- ROJAS ÁLVAREZ, Juan de, *Historia verdadera y enérgica titulada La revolución de España y sucesos de la Europa*, en verso y estilo alegórico, 25 de enero de 1809, con una carta a Don Martín de Garay, Ms. A. H. N., Sección Estado, Índice de los papeles de la Junta Central, Legajo 19.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Del rey abajo, ninguno*, Valencia, Imprenta de José Gimeno, s.a.; ed. de Brigitte WITTMANN, Madrid, Cátedra, 1982.
- ROSETE NIÑO, Pedro, *El triunfo del Ave María*, de un ingenio de esta corte. s.l., s.n., s.a. (B. Hca., C/18858).
- RUEGOS de Menga, Aldeana, a Perote, contra los franceses, *Los*, s.l., s.n., s.a. (B. N., R/60237).
- SALIDA del mariscal y conquista de Sevilla*, entretenimiento. Lo escribía en defensa de la justa causa de su Nación un español amante de su patria, Sevilla, Herederas de Josef Padrino, s.a. (B. N., R/61106).
- SAVIÑÓN, Antonio (trad.), Alfieri, *Roma libre*, Cádiz, Imprenta Tormentaria, 1812; Valencia, Domingo y Mompié, 1820. (B. Hca., C/18132).
- (ref.), *Numancia*, Madrid, Ibarra, 1818. (B. Hca., 78-9).
- SÁNCHEZ, Sebastián María, *Los ayes de la viudez o La viuda de un marino, muerto en el combate naval del 21 de octubre de 1805*, soliloquio trágico con música en sus intervalos, Madrid, Imprenta de Repullés, 1806. (B. N., T/8426).
- SÁNCHEZ RENDÓN MALDONADO, José, *El héroe zaragozano, honor de España, terror de Francia y asombro de la Europa Palafox*, soliloquio unipersonal en metro endecasílabo castellano, Cádiz, Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, impresor del gobierno, 1809. (B. N., R/62061).
- SITIO del emporeo gaditano por las tropas del monstruo más tirano*, *El*, comedia original en tres actos por un ingenio español, Cádiz, Imprenta de Niel, Hijo, 1812. (B. N., R/62187).
- SOLILOQUIO de Fernando VII, rey de España, en su destierro*, por un ingenio catalán, Madrid, Imprenta de la Viuda de Caballero, 1808. (B. N., T/12554).
- SOLÍS, Dionisio (trad.), Kotzebúe, *Misanropía y arrepentimiento*, drama en tres actos, arreglado a nuestro teatro, s.l., s.n., s.a. [1802].
- V. Alfieri, *Virginia*, B. Hca., Ms. 79-5; Madrid, Imprenta de Repullés, 1813.

- SOTELO, Joaquín María, *Apuro de los franceses y el triunfo de Papamoscas* (o *El triunfo de los Papamoscas o Apuro de los afrancesados*), Sevilla, 1813, B. N., Ms. 14600/18.
- SUEÑO del tío José, *que quiso ser el primero y quedó cola*, *El*, trílogo, Madrid, Repullés, 1808. (B. N., R/62200).
- SUEÑO del tío Josef, *que ha hecho el papel de rey de las Españas*, Málaga, Imprenta de Martínez, 1813.
- TACAÑO convertido, *El o Diálogo entre un egoísta misántropo y un buen patriota sociable, que en el casual encuentro de la mesilla de un café hacia el rincón de una pieza poco concurrida trabaron combate verbal a medio tono (por evitar los estrechos bloqueos de las tropas ambulantes que regularmente hay en tales sitios) y al fin quedó el misántropo rendido a discreción del amigo de la patria y de su especie*, s.l., s.n., s.a.; Cádiz, Impreso por Quintana, s.a. [1808].
- TEATRO Nuevo Español, Madrid, Benito García, 1800-1801, 6 vols.
- TELÉMACO en la isla de Calipso o el triunfo de la sabiduría, *bayle heroico de la composición del célebre Dauberval, puesto en escena por su discípulo Fco. Lefebre, maestro de bayle en Madrid y discípulo de la Academia Imperial de París, executado en el teatro de los Caños del Peral en 1808*, Madrid, Oficina de Álvarez, 1808. (B. N., T/11467).
- TERROR de los franceses y defensor de las Andalucías Don Francisco Vallesteros, *El*, s.l. [Sevilla], Imprenta del Setabiense, 1814. (B. N., T/60140).
- TESORO del teatro español, París, Baudry, 1838.
- TRES INGENIOS, Comedia famosa *El príncipe perseguido*, s.l., s.n., s.a. (B. Hca., C/18775).
- TRIUNFO de la religión, *El*, B. Hca., Ms. 187-1.
- VALDERROSAL Y MONTEDORO, Antonio (anagrama de A. VALLADARES DE SOTOMAYOR), *El Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado*, 1814, B. N., Ms. 16312.
- VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio, *Guzmán el Bueno, gobernador de Tarifa*, tragi-comedia, B. N., Ms. 16.456.
- Comedia nueva original *El Católico Recaredo*, Madrid, Imprenta y Librería de Don Isidro López, s.a. (B. N., T/12636).
 - *Exponerse al sacrificio por querer y aborrecer, y la Fundación de Madrid por Ocno-Bianor y Mantho*, B. Hca., Ms. 113-2.

- *Los franceses generosos*, comedia nueva original, 1810, B. N., Ms. 16491 y 16492.
- *El mayor triunfo de España por el gran Lord Wellington*, Valencia, Imprenta de Estevan 1813; ed. facsímil con una nota introductoria de Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ y Enrique KNÖRR, Vitoria, Diputación Foral de Álava, s.a.
- *Nuestro rey Fernando 7º en el complot de Bayona*, comedia sin fama, 20 de agosto de 1814, B. N., Ms. 16506.
- *El príncipe Don Fernando de Borbón o la causa de El Escorial*, 1814, B. Hca., Ms. 137-17.
- *Gloriosa defensa del castillo de Chinchilla hecha por su gobernador, sitiado y terriblemente combatido por el general francés*, Madrid, Imprenta de Flórez, 1816.

VALLESTEROS, monólogo, Málaga, Imprenta de Martínez, 1812. (B. N., T/62172).

VELAS DE GASCA, Sebastián, Comedia original en prosa, *El gran virrey de Nápoles o duque de Osuna*, en cinco actos, Barcelona, en la Oficina de Juan Francisco Piferrer, impresor de S. M., s.a.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El Alba y el Sol o Restauración de España*, B. Hca., Ms. 5-4.

VICTORIA *contra infieles*, soliloquio, *Aurora patriótica mallorquina*, 26 de noviembre de 1812, pp. 210-212. (B. N., R/60155).

VIGORNIA, Don Cesinato (seudónimo), *Los liberales o los filósofos del día, sin máscara y sin rebozo*, comedia joco-seria, en un acto, que se puede representar en todas las imprentas en Cádiz. La entrada sin distinción de personas a quatro reales vellón, que se pagarán en qualquiera de los puestos públicos. Su autor el Licenciado Don Cesinato Vigornia, Cádiz, Imprenta de Don José María Guerrero, 1811. (C. D. F.).

VILLACAMPA, *Los serviles y los liberales, o la guerra de los papeles*, comedia en prosa en tres actos, obra póstuma del Padre Villacampa, tres veces Ex lector y dos Ex provincial, Madrid, Imprenta de Ibarra, 1813. (Museo Romántico)

VOLTAIRE, *Bruto*, tragedia traducida del francés en español por B. García, s.l., s.n., s.a.

ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar, *La mayor piedad de Leopoldo el Grande*, comedia heroica en tres actos, Barcelona, por Juan francisco Piferrer, impresor de S. M., s.a. (B. N., T/14995/11).

- *Aragón restaurado por el valor de sus hijos*, Madrid, Librerías Cerro y Castillo, s.a. [1808].
 - *La sombra de Pelayo o el día más feliz de España*, drama alegórico, B. Hca., Ms. 185-2; Madrid, Ruiz, 1808.
 - *Los patriotas de Aragón*, B. Hca., Ms. 55-2; Madrid, Ruiz, 1808; Cádiz, Ximénez Carreño, s.a., Valencia, González, 1808; Valencia, Oficina del Diario, 1809; Isla de León, Miguel Segovia, s.a. (B. N., T/3225).
 - *Los patriotas de Aragón. Segunda parte o El bombeo de Zaragoza*, Madrid, Ruiz, 1808; Isla de León, M. Segovia, s.a.; Valencia, Oficina del Diario, 1809.
 - *La alianza de España con Inglaterra, alegoría dramática*, B. Hca., Ms. 185-1; Madrid, Ruiz, 1808.
 - *Pieza cómica que no es cómica*, pieza, 1 acto, 1808. (B. Hca., 152-24).
 - (trad.), *La clemencia de Tito*, B. Hca., Ms. 18-5.
 - (trad.), *La clemencia de Tito*, comedia en tres actos, y *El templo de la gloria*, alegoría dramática, música de Blas de LASERNA. Función representada en el coliseo del Príncipe en celebridad de los días de nuestro augusto monarca, Madrid, s.n., 1810. (B. N., T/14601).
 - *España restaurada*, alegoría dramática representada en el teatro del Príncipe y dedicada al Señor Don Juan de Murphy y Porro, B. Hca., Ms. 187-4; Valencia, Burguete, 1808; Madrid, Imprenta de Eusebio Álvarez, 1808.
 - *¿Qué es Constitución?* Fin de fiesta que representó la compañía cómica de la ciudad de Cartagena el día 19 de julio de 1812, en celebridad de la publicación de la Constitución española, segunda impresión, Cartagena, Imprenta de Don Francisco Juan y Poveda, 1813. (B. N., R/62173).
 - *La palabra Constitución y su sentido*, petipieza jocosa, 1813, B. Hca., Ms. 41-20. Madrid, Imprenta García, 1820; Valencia, Domingo y Mompié, 1820.
 - *La defensa de Ciudad Rodrigo*, Barcelona, A. Roca, 1817.
 - *La destrucción de Sagunto*, ed. crítica, estudio y notas de E. RODRÍGUEZ CUADROS, Sagunto, Antonio Navarro Llopis, 1996. (B.N., 10/20765).
- ZUMEL, Enrique, *Figura y contra-figura*, comedia en tres actos y en verso, Madrid, Imprenta de Rodríguez, 1869.
- *La independencia española*, epopeya en tres partes y en verso, Madrid, Imprenta de Rodríguez, 1873.

ZURICALDAY, Cayetano, *El dos de Mayo*, drama original en tres actos y en verso, representado con aplauso en el Teatro de la Cruz el dos de mayo de 1874, Madrid, Imprenta de Salama, 1894.

14.1.2. Otros textos

ABATE AGAMENÓN, *Carta censoria sobre la reforma de los Teatros españoles dirigida a la turba de críticos dramáticos*, Madrid, 1793.

ABEJA Española, *La*, Cádiz, Imprenta Patriótica, 1812-1813.

ÁGUILA y la paloma: *fábula moral en que se pinta la horrible perfidia de Napoleón con nuestro amado rey Fernando VII*, El, Sevilla, Imprenta de Manuel Muñoz Álvarez, 1808.

AL más vil emperador, Napoleón, el ladrón del mejor rey, Fernando VII, s.l., s.n., s.a.

AL viage de los mochuelos con los franceses. Alegre jácara que canta un murciano, Madrid, Imprenta de Agapito Fernández Figueroa, 1808; Cádiz, Reimpreso en la Casa de la Misericordia, 1809.

ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1844.

- *Memorias de _____ publicadas por su hijo*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1866, 2 vols.

- *Recuerdos de un anciano*, selección y prólogo de Julián MARÍAS, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951, (1º ed., Madrid, 1851).

- *Obras escogidas*, I, ed. de Jorge CAMPOS, Madrid, Atlas, 1955, (BAE; LXXXIII).

- *Literatura española. Siglo XIX. De Moratín a Rivas*, trad., introducción y notas de Vicente LLORENS, Madrid, Alianza, 1969.

ALCEDRÓN, Juan de, *Descripción métrica del estado floreciente de la Corte de España y perfección de sus theatros en octavas joco-serias*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, 1768; ed. facsímil de J. VÁZQUEZ MARÍN (prol.), en *El Madrid de Carlos III*, pp. 1-15.

ALONSO DE LA AVECILLA, Pablo, *Poética trágica*, Madrid, Imprenta que fue de Bueno, 1834.

- ALMACÉN de Frutos Literarios, inéditos de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, Madrid, s.n., 1804; Lyon (Francia), 1804; Cádiz, Imprenta de Lema, 1813; Madrid, Imprenta de Repullés, 1818-1819.
- ÁLVAREZ DE CABALLERO, José, *La loa restituida a su primitivo ser. Carta de un literato sevillano a un amigo suyo de otro pueblo en que se demuestra el verdadero espíritu de la Loa, que sirvió para la apertura del teatro de esta ciudad, contra las interpretaciones del literato no sevillano, se impugnan sólidamente el Teatro y se descubren los errores que en su vindicación ha esparcido el Apologista*, Sevilla, Imprenta de los Señores Hijos de Hidalgo y González de la Bonilla, 1796.
- ÁLVAREZ VALLADARES, Joseph (seudónimo de José CLAVIJO Y FAJARDO), *El Pensador*, Madrid, Joachim Ibarra, 1762-1767; ed. facsímil, Las Palmas, Universidad, 2000; *Antología de El Pensador*, ed. de S. DE LA NUEZ, Islas Canarias, 1989.
- AMIGOS de Ballesteros, Los*, Cádiz, Imprenta de Pirín, 1813; Isla de León, Imprenta de Don Francisco Periu, 1813.
- ANDRÉS Y MORELL, Juan, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura, escrita en italiana y traducida al castellano por Don Carlos Andrés*, Madrid, Antonio Sancha, 1784-1806, 10 vols., (ed. original italiana, 1782-1799).
- ANÓNIMO (X. E. D.), *Carta de un cómico retirado a los diaristas sobre los teatros*, s.l. [Madrid], s.n., s.a. [1788].
- ANTI-POLITICA francesa o vindicación de las injurias que ha sufrido España por Napoleón Emperador de los Franceses*, s.l., s.n., s.a. [1808].
- ANTÓN Y ESPEJA, Julián de, *Discurso apologético que por los teatros de España en una junta de literatos de esta Corte peroró*, Madrid, Blas Román, 1790.
- “APARATO teatral de los Coliseos del Príncipe y de la Cruz, para más celebridad de las funciones en las Comedias”, *Memorial Literario*, II, julio, 1784.
- APARICIO, Juan José (rec.), *Cartas familiares de un amigo a otro, o memorias históricas sobre los acontecimientos de España en el año de 1808, en el pretendido reynado de Napoleón Iº tirano de la Francia*, copiadas de sus originales por el R. P. M. Fr. Juan José Aparicio, lector de Teología en su convento de la Merced de la ciudad de Murcia. Dálas a luz un afecto del coprador y de sus obras, Murcia, Juan Vicente Teruel, s.a. [1808].

- *La Troya del Ebro*, poema en dos cantos, composición poética en honor de la heroica defensa de Zaragoza, A. H. N., Papeles de la Junta Central, Legajo 18.
- APELACIÓN al tribunal de los doctos*, Madrid, Orga, 1752.
- APOLOGÍA histórica del teatro, hallada por fortuna entre los papeles de un cómico*, Cádiz, Don Manuel Ximénez Carreño, 1811.
- APÓLOGO entre un león echado en lo profundo de una sima y un ligero y atrevido Corzo que lo quería saltar*, s.l., s.n., s.a.
- ARANGO, J. de, *Manifiesto imparcial y exacto de lo más importante ocurrido en Aranjuez, Madrid y Bayona; desde el 17 de marzo hasta el 15 de mayo de 1808, sobre la caída del Príncipe de la Paz y sobre el fin de la amistad y alianza de los franceses con los españoles, escrito en Madrid y cedido su producto a beneficio de la Casa de Misericordia de Cádiz*, Cádiz, Casa de la Misericordia, 1808.
- ARANGO, Rafael de, *El dos de Mayo de 1808*, Madrid, Imprenta de la Compañía Tipográfica, 1837.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. de Alonso ORDÓÑEZ, Madrid, A. de Sancha, 1778.
- *Poética*, ed. de V. GARCÍA YEBRA, Madrid, Gredos, 1974.
- ARMONA Y MURGA, José Antonio de, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, prólogo, ed. y notas de E. PALACIOS FERNÁNDEZ, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y María del Carmen SÁNCHEZ, Vitoria, Diputación, 1988.
- ARRIAZA, Juan Bautista, *Himno de la Victoria, cantado a la entrada de los Ejércitos de las Provincias en Madrid*, Cádiz, Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, impresor del gobierno, 1808.
- *Recuerdos del dos de Mayo*, canción elegíaca, s.l., s.n., s.a.; puesta en música por Don Benito Pérez, cantada en el teatro de esta Ciudad de Cádiz en su aniversario año de 1812, Cádiz, Imprenta de Don Antonio de Murguía, 1812.
- ARTEAGA, Esteban de, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Antonio Sancha, 1789; ed. de Miguel BATLLORI, Madrid, Espasa Calpe, 1972; ed. de Agustín IZQUIERDO SÁNCHEZ, Madrid, Clásicos Madrileños, Comunidad de Madrid, 1993.
- ARTEAGA, Joaquín, *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*, B. N., Ms. 14698.
- ARTICULISTA Español, El*, Cádiz, Imprenta Tormentaria, 1812.

- ATALAYA de la Mancha en Madrid, La*, Madrid, Imprenta de Don Francisco de la Parte, 1813.
- AUMENTO a la canción patriótica que se cantó en la Comedia titulada Los Patriotas de Aragón*, en *Colección de canciones patrióticas hechas en demostración de la lealtad española*, Cádiz, Nicolás Gómez de Requena, s.a. [1808].
- AURORA Patriótica Mallorquina*, Palma de Mallorca, Imprenta de Miguel Domingo, 1812-1813.
- BAAMONDE, Juan de, *Relación física de las comedias y el corazón del hombre, en que se declaran todos los movimientos e impresiones que causan a fin de deleitar y divertir a los concurrentes*, Salamanca, Imprenta de María Luisa Villarg, s.a. [1796].
- BADO, Luis Santiago, *Impugnación a Antón y Espeja*, Murcia, s.n., 1971.
- BANCES Y LÓPEZ CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. MOIR, London, Tamesis Book, 1970.
- BASCONGADO, periódico político y noticioso, El*, Bilbao, Oficina de Don Francisco Cándido Pérez Prieto, 1813-1814.
- BASTÚS, Vicente Joaquín, *Tratado de declamación o arte dramático*, Barcelona, Herederos de Don Agustín Roca, 1833.
- *Curso de declamación o Arte Dramático*, Barcelona, Juan Olivares, impresor de S. M., 1848.
- BATTEUX, Charles, *Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes*, trad. de Agustín GARCÍA DE ARRIETA, Madrid, Imprenta de Sancha, 1797-1805, 9 vols.
- BAYLE de Máscaras en el nuevo Amphiteatro de los Caños del Peral para el Carnaval del año 1768 y sucesivos en esta Corte a la orden del señor Corregidor de Madrid y gobierno de sus Regidores*, Madrid, 1767.
- BAYO, Estanislao de Kostka, *Vida y reinado de Fernando VII*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1842.
- BAZO, Antonio, *Romance liso y llano, respuesta al Pensador, sobre las impugnaciones que ha hecho del teatro español, con motivo de estarse representando en el coliseo del Príncipe la comedia intitulada "La jura de Artaxerxes"*, Madrid, s.n., 1762.

- BLAIR, Hugo, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, trad. de José Luis MUNÁRRIZ, Madrid, A. Cruzado, 1798-1801, 4 vols; Madrid, Imprenta Real, 1804, 4 vols.
- BLANCO WHITE, José, *Antología de obras en español*, ed. de Vicente LLORENS, Barcelona, Labor, 1971.
- *Letters from Spain*, Londres, 1822; *Cartas de España*, introducción de V. LLORENS, trad. y notas de Antonio GARNICA, Madrid, Alianza, 1986.
- BLANCO, Nicolás (seudónimo de Fray Miguel LÓPEZ), *Examen Theológico-Moral sobre los Theatros actuales en España*, Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1766.
- BÖHL DE FABER, Nicolás, *Segunda parte del Pasatiempo crítico que trata de lo mismo por el propio*, Cádiz, Imprenta Carreño, [1818].
- BOILEAU DESPREUX, Nicolás, *El arte poético*, trad. del verso francés al castellano por Don Juan Bautista MADRAMANY, prólogo y notas del traductor, Valencia, José y Tomás de Orga, 1787.
- *Arte Poética*, trad. de J. Bautista ARRIAZA, Madrid, Imprenta Real, 1807.
- *Poética*, ed. de Aníbal GONZÁLEZ PÉREZ, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- BONAPARTE *sin máscara*, s.l., s.n., s.a.
- BONAPARTE, José, *Mémoires et correspondance politique et militaire du roi Joseph*, publicadas, anotadas y puestas en orden por el barón A. du CASSE, París, Perrotin, 1853-1854, 10 vols.
- BONAPARTE, Napoleón, *Correspondance*, París, Imprimerie Imperiale, 1858-1869, 32 vols.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España*, Madrid, Mellado, 1852.
- BUENO DE CASTILLA, Patricio (seudónimo de Juan José LÓPEZ DE SEDANO), *El Belianís literario. Discurso andante, (dividido en varios papeles y periódicos) en defensa de algunos puntos de nuestra bella literatura contra todos los críticos partidarios del buen gusto y la reformación*, Madrid, Joachim Ibarra, 1765.
- BURRIEL, Antonio, *Compendio de Arte Poética, sacado de los autores más clásicos, para el uso e instrucción de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid, por el padre___*, Madrid, s.n., 1757.

- C. M. B., *En una carta escrita por un español que ha viajado mucho tiempo por Francia y que conoce bien la Corte del tirano, entre varias cosas que dice relativas al carácter de Bonaparte, creemos muy dignas del público las siguientes*, Cádiz, Reimpreso en la Casa de la Misericordia, s.a.
- CALDEVILLA BERNALDO DE QUIRÓS, Juan de, *El Siglo Ilustrado y sus decantados progresos literarios*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1786.
- *La Envidia y sus perniciosos efectos en la Literatura, y demás estados y carreras: oda octava, que en continuación al siglo ilustrado literario, y otros excesos y abusos perjudiciales al estado, etc.*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787.
- CALENDARIO *manual y Guía de los forasteros de Madrid. Estado militar de España en 1808*, Madrid, Imprenta Real, s.a.
- CANCIÓN *inglesa cantada en el teatro de Cádiz el día 28 de abril de 1809, en Colección de canciones patrióticas hechas en demostración de la lealtad española*, Cádiz, Nicolás Gómez de Requena, s.a. [1808], pp. 64-65.
- CANCIÓN *patriótica cantada en el teatro de Cádiz el día 25 de julio de 1808*, s.l., s.n., s.a.
- CANCIÓN *patriótica de 1810: Vivan de las Españas los soldados de Marte*, s.l., s.n., s.a.
- CANCIÓN *patriótica de los Arapiles, para forte piano*, s.l., s.n., s.a.
- CAPMANY Y DE MONTPALAU, Antonio de, *Centinela contra franceses*, Madrid, Gómez Fuentenebro y Compañía, 1808; ed., introducción, notas y apéndices documentales por Françoise ETIENVRE, London, Tamesis Books; Madrid, Castalia, 1988 (Colección Tamesis. Serie B, Textos; 17).
- CARNICERO, José Clemente, *Historia razonada de los principales sucesos de la gloriosa revolución de España*, Madrid, Imprenta de Miguel de Burgos, 1814.
- CARRASCO Y ENCISO, Luis, *Sermón moral del fuego vengador de la caridad y de la dureza de las palabras con que se han de redarguir las impiedades de Napoleón y sus sectarios. Para el triduo de las rogaciones que con el fin de impetrar los triunfos de la religión y la patria celebraron ante la imagen portentosa de María Santísima de los Remedios del Convento de Sta. Catalina de México el 15 de julio de 1810 y que pronunció el R. P. Fr. Luis Carrasco y Enciso*, México, Casa de Arizpe, 1810.

- CARRILLO, José, *La sinrazón impugnada y Beata de Lavapiés. Coloquio crítico, apuntado al disparatado Prólogo, que sirve de delantal (según nos dice su autor) a las comedias de Miguel de Cervantes*, Madrid, s.n., 1750.
- CARTA de la madre del Emperador Napoleón I^o dirigida a su hijo desde Roma e interceptada, traducida del italiano, s.l., s.n., s.a.
- CARTA en que se describe lo más notable de las funciones de la proclamación del Rey Nuestro Señor Fernando VII en la villa y corte de Madrid, Madrid, Imprenta de Espinosa, con licencia, s.a.
- CARTA jocoseria de un vecino de Madrid a un amigo, en el que le cuenta lo ocurrido desde la prisión del execrable Manuel Godoy hasta la vergonzosa fuga del tío Copas; la entrada de nuestras tropas y magnífica proclamación del señor Don Fernando VII. También le acompaña el parecer que dio en Bayona el excelentísimo señor Duque del Infantado, sobre si debía o no hacer S. M. la renuncia de la Corona, y decreto del Rey que acredita quería S. E. permanecer a su lado. *La Gaceta del Infierno del 13 de junio*, y *Las quejas de Luzbel contra los franceses*, Madrid, s.n., 1808.
- CARTA que un chispero de Madrid escribía á Napoleón Bonaparte en 13 de junio de 1808, refiriéndole las aventuras de sus tropas en aquella corte, Cádiz, por Quintana, s.a.
- CARTA que un español escribe a Murat sobre sus aventuras en España, por El Gobernador Sancho Panza, que fue de la Insula Barataria, Cádiz, Reimpreso en la Casa de la Misericordia, s.a. [1808].
- “CARTAS sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral”, *Espíritu de los Mejores Diarios Literarios que se publican en Europa*, 24 de agosto de 1789-8 de noviembre de 1790.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Madrid, Sancha, 1779.
- CATECISMO patriótico, Cádiz, Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, 1809.
- CATECISMO político para instrucción del pueblo español, Cádiz, Imprenta Real, 1810.
- CENSOR General, *El*, Cádiz, Imprenta de José María Guerrero, 1811-1814.
- CENSOR General, *El*, Sevilla, Imprenta de la Calle Vizcaynos, 1812.
- CENTINELA de la patria. Carta de un amigo [C. C. L. C.] a otro sobre la inutilidad y funestos perjuicios que pueden causar a la felicidad general algunos de los muchos discursos y papeles que se publican en esta Corte, *El*, Madrid, Imprenta de la calle de la Greda, 1808.

- CEVALLOS GUERRA, Pedro (1764-1840), *Exposición de los hechos y maquinaciones que han preparado la usurpación de la Corona de España, y los medios que el Emperador de los Franceses ha puesto en obra para realizarla [Siendo Rey de España Fernando VII y Emperador de Francia Napoleón I]*, Madrid, Imprenta Real, 1808.
- CIRCULAR del Consejo Real en la que, después de relatarse los sucesos acaecidos en 1808 con motivo de la ocupación de España por Napoleón, se ordena la proclamación de Fernando VII, s.l. [Madrid], s.n., 1808.
- CLAIRON, Hipolite, *Reflexiones de Mma. Clairon, actriz del teatro de la Comedia Francesa sobre el arte de la declamación*, Madrid, Oficina de Jerónimo Ortega, 1800.
- COLECCIÓN de las mejores comedias nuevas que se van representando en esta Corte, Madrid, s.n., 1789-1799, 11 vols.
- COLECCIÓN de los mejores autores españoles, París, Baudry, 1840.
- COLECCIÓN de proclamas y demás papeles, publicados con motivo de querer el emperador de los franceses Napoleón Bonaparte, mudar la dinastía de España y colocar en el trono a su hermano Joseph Napoleón, segunda parte, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, 1808.
- COLECCIÓN de proclamas, bandos, órdenes, discursos, estados de ejército y relaciones de batallas publicados por las Juntas de Gobierno, o por algunos particulares en las actuales circunstancias, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, 1808, 2 vols.
- COLECCIÓN de todas las órdenes, decretos y providencias emanadas de las Cortes Generales y Extraordinarias de los dominios de España e Indias, instaladas en la Real Isla de León el 24 de septiembre de 1810, Tarragona, Imprenta de Brusi, s.a.
- COLECCIÓN Documental del Fraile [reunidas por Fray Joaquín de SEVILLA], Madrid, Servicio Histórico Militar, 1947-1950, 4 vols.
- COLOQUIO, Valencia, Imprenta de la Viuda de Martín Peris, 1808.
- COMEDIAS. *Proposición que hizo en la sesión del 19 el diputado D. S. L.*, Cádiz, Imprenta de Carreño, 1811.
- COMELLA, Luciano Francisco, *Diario de las Musas*, Madrid, 1790-1791.
- COMPENDIO histórico, crítico, poético de las comedias y comediantes. *Carta de Francisco Baus, empresario de la Compañía Cómica de Murcia al empresario*

de las de Madrid, Reimpreso con licencia en Córdoba, Imprenta de Don Luis de Ramos y Coria, 1817.

COMPENDIO histórico que presenta una sucinta idea del por qué se halla la España en la triste situación que la aflige: de las viles intrigas que ha usado el Emperador de los franceses para usurparle el trono, entrada y conducta de sus tropas en nuestros reynos, y necesidad de exterminarlas, Valencia, Viuda de Agustín Laborda, 1809.

CONCILIACIÓN político-cristiana del Sí y del No, diálogo entre el Señor Don Joaquín Lorenzo Villanueva, diputado en Cortes, el Dr. Luceredi, y Don Joaquín Lorenzo Villanueva, calificador del santo oficio y doctoral de S. M. en la Real capilla de la Encarnación, que vivía por los años de 1793, Cádiz, Imprenta de Don Antonio Murguía, 1812.

CONCISA historia de la enfermedad, muerte y exequias del malogrado Semanario Patriótico, que acaba de perder lastimosamente nuestra patria, Cádiz, Imprenta de Don Antonio Murguía, 1812.

CONCISO, El, Cádiz, Imprenta de Quintana, 1810.

CONFRONTACIÓN de los antiguos con los modernos liberales; de los antiguos con los modernos serviles, sobre la extinción de los frayles, Cádiz, Oficina de Quintana, 1812; Mallorca, Guasp, 1812.

CONSEJO del estado hecho en el infierno donde se declaró a Napoleón por traidor a Satanás y a que fuera el condenado de los condenados, B. N., Ms. R/60120(3).

CONSTITUCIÓN que ha de regir en los dominios de España e Indias, aprobada por José I Bonaparte en Bayona a 6 de julio de 1808, con las diligencias que se han de cumplir para su impresión, publicación y circulación, Madrid, s.n., s.a. [1808].

CONVERSACIÓN del general Alexandro Bertier con el cardenal Maury, Cádiz, Imprenta del Estado Mayor General, s.a.

COPLAS nuevas de las lamentaciones de Fernando VII a sus amados españoles y queridos aliados ingleses y portugueses, s.l., s.n., s.a.

COPLAS patrióticas de la cachucha de Xerez, segunda parte, Jerez de la Frontera, Imprenta de Don Juan Mallén, 1813.

CORRALÁN Y ROBLES, Esteban, *Tratado en defensa del teatro*, s.l., s.n., 1790.

CORREO de Madrid o de los Ciegos, Madrid, Imprenta de Josef Herrera, 1786-1791.

CORREO de Gerona, Gerona, s.n., 1808.

- CORREO de Murcia*, Murcia, s.n. [Correo de Murcia], 1808-1813.
- CORREO del Ejército Francés*, Sevilla, s.n., 1808.
- CORREO del Otro Mundo*, Valencia, Miguel Esteban, 1808; Cádiz, Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, impresor del gobierno, 1808.
- CORREO Literario y Económico de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de la Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1803.
- CORREO Mercantil de España y sus Indias*, Madrid, s.n., 1792-1808.
- CORREO Político y Literario de Salamanca*, con privilegio Real, s.l., s.n., 1808.
- CORREO Político y Literario de Xerez*, Jerez de la Frontera, s.n., 1808.
- CORRESPONDENCIA secreta de la familia Real de España con el Emperador Napoleón y príncipe Murat, desde los movimientos de Aranjuez en marzo de 1808 hasta los sucesos de Bayona, traducida literalmente del francés é italiano*, Palma de Mallorca, Imprenta Real, 1811.
- COSME DAMIÁN (seudónimo de Félix María de SAMANIEGO), “Discurso XCII”, *El Censor* V (1786), pp. 425-456.
- COTEJO de la proclamación de Josef Napoleón Intruso con la de nuestro amado y legítimo rey Don Fernando VII*, s.l., s.n., s.a.
- CRESPO Y PEÑALVER, Manuel, *Nociones de retórica y poética necesarias para completar el estudio de la gramática, acomodadas a la capacidad de los niños que se dedican a él*, Madrid, Ibarra, 1834.
- CRESPO, Rafael José de, *Poética*, Valencia, Benito Monfort, 1839.
- CUEVA, Juan de la, *El ejemplar poético*, en J. LÓPEZ SEDANO (ed.), *El parnaso español*, Madrid, Sancha, 1774, VIII, pp. 1-68.
- *El ejemplar poético*, ed. introducción y notas de Francisco A. de ICAZA, Madrid, Clásicos Castellanos, 1924.
- CHINCHES de la Europa, o comparación de los franceses con este odioso animal, Las. Por el autor de El juego de las provincias*, Sevilla, Imprenta Mayor, s.a.; Valencia, Viuda de Martín Peris, 1808.
- D. A. T., *Canción cantada en el Teatro de Cádiz la noche del 23 de agosto a la entrada de Josef Napoleón en Madrid*, Cádiz, Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, 1808.
- D. B. Y. H. P., *Asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses*, poema serio en dos cantos, Madrid, Luciano Vallín, 1808.

- *Conversación entre Colamocha y Valiente, caballos empecinados. Imitación de los perros de Mahudes de Cervantes*, Madrid, Imprenta de Álvarez, s.a.
- D. J. A. C. (Juan Antonio de Castro?), *El tirano de la Europa, Napoleón 1º. Manifiesto que a todos los pueblos del mundo y principalmente a los españoles presenta el Lic. D. J. A. C.*, Sevilla, Imprenta de Don Manuel Muñoz, 1808.
- D. J. de B. y M., *Colección erudita tanto en prosa como en verso, agradable y curiosa, no menos útil que gustosamente entretenida. Arte de vivir alegre y reírse de Napoleón Bonaparte [...]*, se suscribe en la Imprenta de esta Ciudad de Jerez de la Frontera s.a.
- D. J. G., *Enfermedad, muerte y entierro de la Constitución, por el bachiller Sansón Carrasco*, Sevilla, Imprenta de Correo Político a cargo de Don Manuel Valvidares, s.a.
- D. L. G. M., *Manual de teatros y espectáculos públicos: Con la reseña histórica y descripción de cada local y la distribución de sus localidades marcada en los doce planos que le acompañan*, Madrid, Imprenta de Don Antonio García y Orga, 1858.
- D. M. A., *La patria triunfante*, canto en metro y lenguaje antiguo, Madrid, Oficina de Aznar, s.a.
- D. M. C. y C. P., *Curso elemental de Poesía*, Barcelona, Imprenta de José Torner, 1828.
- D. P. T. S., *Reprehensión en verso a los liberales y a los serviles*, publicado en *El Redactor General* de Cádiz, 14 de diciembre de 1813, p. 3753.
- D. T. V., *Resumen de los hechos más notables que fijan la conducta del ejército francés durante su existencia en la capital de España, y relación exactamente circunstanciada de lo ocurrido en la escena del dos de mayo*, Madrid, Imprenta de Vega y Cía., 1808.
- DE Godoy y Bonaparte, ¿quién de los dos es peor? Letrilla*, Valencia, Joseph de Orga, 1808.
- DÉCIMAS por un ingenio granadino a los señores Liberales, rematando en títulos de Comedia*, Sevilla, Imprenta de la calle de la Mar, 1814.
- DEMOSTRACIÓN de la lealtad española. Colección de proclamas, bandos, órdenes, discursos, estados de ejército y relaciones de batallas publicados por las Juntas de Gobierno, o por algunos particulares en las actuales circunstancias*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1808, 2 vols; Reimpreso en Cádiz, Imprenta de Don Manuel Ximénez Carrasco, 1808, 5 vols.

- DESCOMUNAL batalla de los invencible gabachos contra los ratones del Retiro, La*, s.l., s.n., s.a.
- DESCRIPCIÓN del sentir de todas las provincias de España, tropas de guerrillas y aliados en la actual guerra contra el tirano de la Europa*, Madrid, por Álvarez, 1813.
- DESENGAÑO o Particularidades de la vida pública de Napoleón, desde su venida de Egipto hasta nuestros tiempos*, Cádiz, Imprenta en la Casa de la Misericordia, 1808-1809.
- DIARIO de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta de Antonio Romero y Pavón, Alerudo, 1797-1809.
- DIARIO de Badajoz*, s.l., por Don Antonio de Murguía, 1808; Cádiz, por Don Nicolás Gómez de Requena, 1808.
- DIARIO de Granada*, publicado con aprobación del gobierno, s.l., s.n., s.a. [1808].
- DIARIO de la Coruña*, s.l., Imprenta de Don Francisco Cándido Pérez Prieto, 1808.
- DIARIO de la Tarde*, Cádiz, Imprenta de Don Antonio Murguía, 1812.
- DIARIO de lo ocurrido en Aranjuez desde el día 13 de marzo de 1808 hasta la proclamación de Fernando VII como rey de España, continuando el diario de lo sucedido en Madrid hasta el día 10 de mayo del mismo año*, B. N., Ms. R/60334 (5).
- DIARIO de los Literatos de España (1737-1742)*, ed. facsímil, estudio introductorio de Jesús M. RUIZ VEINTEMILLA, Barcelona, Puvill Libros, 1987, 7 vols.
- DIARIO de Madrid*, Madrid, s.n., 1788-1825.
- DIARIO de Palma*, Palma de Mallorca, Imprenta de Antonio Brusi, 1811-1813.
- DIARIO de Valencia*, Valencia, Imprenta del Diario, 1808.
- DIARIO de Valladolid*, Valladolid, Imprenta Hijos de Rodríguez, ed. facsímil de Teófanos EGIDO, Valladolid, Caja de Ahorros Provincia, 1983.
- DIARIO Napoleónico*, s.l., s.n., s.a.
- DIARIO Patriótico de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Padrino, 1814.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606.
- DÍAZ, Gaspar, *Consulta teológica sobre lo ilícito de representar y ver representar las Comedias, como se practican el día de oy [sic] en España*, Cádiz, Imprenta Real de Marina, s.a. [1742].
- DICCIONARIO de Autoridades*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739, 6 vols.

- DICCIONARIO de la lengua castellana*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1791, 3ª ed.
- DICCIONARIO manual razonado para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España*, Cádiz, Imprenta de la Junta Superior de Gobierno, 1811.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos, *Instituciones Poéticas con un discurso preliminar en defensa de la Poesía y un compendio de la Historia Poética o Mitología, para inteligencia de los poetas*, Madrid, Imprenta de Don Benito Cano, 1793.
- *Idea de una reforma de los Theatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*, Madrid, s.n., 1797; Recogido en *Revista de Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 23 (1929), pp. 245-284.
- (trad.) Giovanni A. Bianchi, *Conversaciones de Lauriso Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos*, traducidos de la lengua italiana por Don Santos Díez González y Don Manuel de Valbuena, catedráticos de Poética y de Retórica de los Reales Estudios de esta Corte, Madrid, Imprenta Real, 1798.
- DIVERSIONES nocturnas de la presente época, o colección de papeles en prosa y verso, jocosos y serios*, Tomo I, Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1808.
- DOMS, Jaime (seudónimo de Juan de CHINDURZA), *Carta al señor Don Agustín de Montiano y Luyando...[criticando la tragedia Virginia del mismo]*, Barcelona, Casa de la Imprenta, 1753.
- *Examen de la carta que se supone impressa en Barcelona y escrita por Jaime Doms contra el discurso sobre las tragedias españolas, y la Virginia del Señor Don Agustín Montiano y Luyando*, Madrid, Imprenta de Murcia, s.a. ,[1753].
- DUENDE de los Cafés*, Cádiz, Imprenta de A. F. Figueroa, 1813-1814.
- DUENDE FRANCÉS, El, *Diccionario napoleónico*, Granada, Imprenta de Moreno, s.a.
- DUENDE Político o La tertulia resucitada, El*, Cádiz, Imprenta de D. M. S. Quintana, 1811.
- DURÁN, Agustín, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*, Madrid, s.n., 1828; ed. de D. L. SHAW, Málaga, Ágora, 1994, (Hybris; 6).
- EFEMÉRIDES de la Ilustración de España*, Madrid, Imprenta de Caballero, 1804.

EGASTIA de Napoleón: Nuevo diálogo español civil y patriótico, con referencia a las virtudes sociales ultrajadas por los vicios de los franceses, Madrid, Vallín, 1808.

EL CENSOR, Madrid, s.n., 1781-1787.

EL CENSOR. Antología, prólogo de J. F. MONTESINOS, ed. de E. GARCÍA PANDAVENES, Barcelona, Labor, 1972; ed. facsímil, prólogo de J. M. CASO GONZÁLEZ, Oviedo, Universidad, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1989.

ELOGIOS que hace un fino patriota al Sr. Napoleón después de su desgraciada muerte, Sevilla, Imprenta de Padrino, 1813.

EN una carta escrita por un español que ha viajado mucho tiempo por Francia y que conoce bien la Corte del tirano, entre varias cosas que dice relativas al carácter de Bonaparte, creemos muy dignas del público las siguientes [sobre el comportamiento de Napoleón], Reimpresa en Cádiz, Casa de Misericordia, s.a., [1808].

ENCISO CASTRILLÓN, Félix, Ensayo de un poema de la poesía en tres cantos, Madrid, Imprenta de José López, 1799.

- *Al patriotismo y valor de los defensores de Fernando y la España*, Madrid, s.n., s.a. [1808].

- *Rasgo poético al traje verdaderamente nacional con que la imperial y coronada villa de Madrid celebra la proclamación de nuestro muy amado soberano el Señor Don Fernando VII (Que Dios guarde)*, Cádiz, Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, 1808.

- *Noticia exacta de lo ocurrido en la plaza de Cádiz e Isla de León desde que el exercito enemigo ocupó la ciudad de Sevilla*, Cádiz, Imprenta de Don Manuel Bosch, s.a. [entre 1808 y 1814], 4 tomos en 1 vol.

- *Las ruinas de Zaragoza: Canción*, puesta en música con acompañamiento de piano por D. N. SORT, Cádiz, Casa de la Misericordia, 1809.

- *Principios de literatura, acomodados a la declamación, extractados de varios autores y extrangeros para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de música de María Cristina*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1832.

ENGAÑO de Napoleón descubierto y castigado, obra en que se manifiesta la infidelidad del Emperador de los Franceses en sus convenios con la España, y

- su perfidia con el Rey Fernando VII y demás Familia Real*, Alcalá, Oficina de la Real Universidad, 1808.
- ENSAYO de la Pecinología*, según el método de Justo Paloduro, por un zoologista gallego, *Gaceta de Madrid*, 20 de junio de 1812, pp. 697-698.
- ERAUSO Y ZABALETA, Tomás de [seudónimo de Ignacio de LOYOLA OYANGUREN, marqués de la Olmeda], *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas y a favor de sus más famosos escritores el Doctor Fray Lope de Vega Carpio y Don Pedro Calderón de la Barca*, escrito por un ingenio de esta corte, Madrid, Imprenta de J. de Zúñiga, 1750.
- ESCANILLA, Pedro, *Madrid en el Dos de Mayo*, Madrid, Imprenta de Julián Peña, 1869.
- ESCENÓFILO ORTOMENO (seudónimo de José Francisco ORTIZ SANZ), *Carta al caballero de las cinco letras E. A. D. L. M. acerca del drama nuevo intitulado: Dios protege la inocencia y Elvira Reyna de Navarra*, Madrid, Imprenta Real, 1788.
- ESPAÑA libre*, Madrid, Imprenta de Fuentenebro, 1814.
- ESPAÑA triunfante de sus enemigos exteriores é interiores del vil Napoleón y sus secuaces á fuerza de maravillas*, en décimas y quartetas, Madrid, Imprenta de la calle de la Greda, 1808.
- ESPAÑA triunfante y desengaño a los españoles que ignoran la historia de las iniquidades, engaños, traiciones, falsedades y mala fe con que se han portado los franceses, mas ha de doscientos años, con los españoles y demás príncipes de la Europa con capa de amistad, buena fe, alianza, caros amigos, etc.*, Valencia, Viuda de Martín Peris, 1809.
- ESPECTADOR sevillano, El*, Sevilla, Imprenta de Hidalgo, 1809-1810.
- “ESPEJO de serviles y liberales”, *Redactor General*, 23 de junio de 1812, nº 375, p. 1471.
- ESPIGADERA, La*, Madrid, Imprenta de Blas Román, 1790-1791.
- ESPÍRITU de los Mejores Diarios*, Madrid, Imprenta de Josef Herrera, 1787-1791.
- ESPOZ Y MINA, Francisco, *Memorias del general Don Francisco Espoz y Mina, escritas por él mismo*, ed. de J. M. de VEGA, Madrid, 1851.

- ESTALA, Pedro, “Estudio preliminar” [sobre la tragedia], a Sófocles, *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha, 1793.
- “Estudio preliminar” [sobre la comedia], a Aristófanes, *El Pluto, comedia de Aristófanes traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha, 1794.
- EXERCICIOS LITERARIOS de Latinidad, Poética y Retórica, Metafísica, Lógica y Filosofía Moral, Derecho Natural, Matemáticas, Arquitectura Militar, Lengua francesa, inglesa y hebrea, Geografía y Historia, que se han de tener en el Real Seminario de Nobles de esta Corte en el presente mes de julio de 1790*, Madrid, Imprenta de Viuda de Ibarra, 1790.
- EXIMENO, Antonio, *Del origen y reglas de la música*, Madrid, Imprenta Real, 1796, III; ed. de Francisco OTERO, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- EXTRACTO de las noticias musicales y teatrales contenidas en el “Memorial Literario” publicado en Madrid en la Imprenta Real... [De 1784 a 1805]*, Manuscrito copiado por Francisco Asenjo Barbieri, B. N., Legado Barbieri.
- EZQUERRA, Joaquín y TRULLENCH, P. P., *Índice alfabético de las comedias que se han representado en los coliseos de Madrid desde el día 1 de enero de 1784*, B. N., Ms.
- F. A. V. Santiago, *Conversación que ha pasado entre dos labradores de Chiclana (pueblo junto a Cádiz) fugados de los franceses, y que por una casualidad se han visto en Cádiz junto a la plaza de los toros*, Oficina de Don Juan Francisco Montero, 1812.
- F. J. F. S., *Fernando VII preso en el castillo de Valencey. Heroísmo de nuestro Deseado Rey Don Fernando VII en la prisión de Francia*, Palma, Imprenta de Felipe Guasp, 1814; Valencia, Impreso de Estevan, 1814; Mahón, Francisco Lanzón, 1814; Reimpreso en Sevilla, Imprenta Real, s.a.
- F. N. de R. (Fernando Nicolás de Rebolleda), *Un Español imparcial a los llamados liberales y serviles*, Cadiz, Imprenta Tormentaria, 1812.
- F. R. O., *Resumen de los extraordinarios sucesos de España en estos cinco últimos meses, o sea, conversación instructiva y moral de un padre con su hijo acerca de la conducta de Bonaparte*, Valencia, Imprenta de Don Benito Monfort, s.a. [1808].

- F. T. N. (Fray Tomás Navarro), *Sueño de Napoleón*, Écija, por Don Joaquín Chaves, s.a.; Valencia, Imprenta de Don Benito Monfort, 1808.
- *Las locas diversiones*, Valencia, s.n., s.a. [1808].
- FEIJOO, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, Madrid, s.n., 1726-1739, 8 vols.
- FEIJOO, Tomás, *Carta en metro en defensa crítica de los cómicos españoles, contra los papeles publicados a la muerte de María Ladvenant*, Madrid, s.n., 1767.
- FELIZ *regeneración de España ocasionada por la ignorancia y mala fe de Napoleón 1º con reflexiones políticas*, por El Filósofo Andaluz en su retiro, Sevilla, Imprenta de la Calle de la Mar, 1808.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782.
- *La derrota de los pedantes*, Madrid, Benito Cano, 1789; Madrid, Imprenta y Librería de Don Ignacio Boix, 1845; ed. facsímil, Madrid, Méndez Editores, 1983.
 - *Obras dramáticas y líricas*, París, Imprenta de Augusto Bobée, 1825, 3 vols.
 - “Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)”, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, 1944, II, pp. 327-334.
 - *Obras Completas*, Madrid, Aguado, 1830, 4 tomos.
 - *Orígenes del teatro español*, en *Obras Completas*, Madrid, RAE, 1830.
 - *Obras póstumas de Moratín*, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1867.
 - *Plan de reforma de los teatros españoles*, ed. de Pablo CABAÑAS en “Moratín y la reforma del teatro de su tiempo”, *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944), pp. 63-102.
 - “Discurso Preliminar” a sus *Comedias*, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, II, 1944, pp. 307-325.
 - *La derrota de los pedantes. Lección poética*, ed. de J. DOWLING, Barcelona, 1973.
 - *Poesías completas (Poesías sueltas y otros poemas)*, ed. de J. PÉREZ MAGALLÓN, Barcelona, Sirmio, 1995.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *Desengaño al teatro español, respuesta al Romance liso y llano, y defensa del Pensador*, Madrid, Librería del Castillo, 1762-1763, 3 vols.

- *La Petrimetra*, ed. de Jesús CAÑAS MURILLO, Badajoz, Universidad de Extremadura, 1989.
 - *La Petrimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, ed. de David T. GIES y Miguel Ángel LAMA, Madrid, Castalia-Comunidad, 1996.
- FERNANDO en *Zaragoza, una visión*, Cádiz, Imprenta de Niel, Hijo, 1814.
- FERRER DEL RÍO, Antonio, *Galería de la literatura española*, Madrid, Mellado, 1846.
- FESTEJO a la *Natividad de Nuestro Señor Jesu-Christo*, villancico, *Diario de Palma*, 24 de diciembre de 1811, pp. 469-471.
- FIGUEROA, Jenaro de, *Análisis del Buen Gusto aplicado a las diversiones del teatro y hecha adredemente para volver por el crédito de nuestras comedias antiguas*, La Coruña, Oficina del Exacto Correo, 1813.
- *Análisis del Buen Gusto aplicado a las diversiones del teatro* (1813), en Pedro SÁINZ RODRÍGUEZ, *Estudio sobre la Historia de la crítica literaria en España: Don Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo*, New York, París, [s.n.], 1921.
- FILOBASILIO, J. S., (seudónimo), *Epístola heroída o Carta que nuestro muy amado monarca el Sr. D. Fernando VII (que Dios guarde) dirige a sus queridos vasallos desde su prisión*, Madrid, Oficina de Aznar, 1808.
- FIN de Napoleón y honores que le han hecho los sevillanos, *El*, Sevilla, Imprenta del Setabiense, 1814.
- FINGISOC, Marcos, *El nuevo frayle. Célebre conversación que sobre las cosas del día tuvieron en una fonda de Ibiza un Italiano, un Español del Continente y un Ibizenco (sic), a mediados de septiembre de este presente año 1812*, recopilada por Marcos Fingisoc, Valencia, Imprenta de Francisco Brusola, s.a.
- FLORES Y BARRERA, José Miguel de, *Aduana crítica, donde se han de registrar todas las piezas literarias, cuyo despacho se facilita en esta Corte. Hebdomadario de los sabios de España*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1763, 3 tomos en 2 vols.
- FORNER, Juan Pablo, *Reflexiones sobre la Lección Crítica que ha publicado D. Vicente García de la Huerta*, Madrid, 1786.
- *Oración apologética por la España y su mérito literario*, Madrid, Imprenta Real, 1786.

- “Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español”, *La Espigadera*, Madrid, Blas Román, 1790, I, pp. 1-27.
 - *Varios opúsculos en defensa del teatro* (1795), en E. COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias*, pp. 269-319.
 - *Exequias de la lengua castellana*, ed. de Pedro SAINZ RODRÍGUEZ, Madrid, Espasa-Calpe, 1967; ed. crítica de José JURADO, Madrid, CSIC, 2000; ed. de Marta Cristina CARBONELL, Madrid, Cátedra, 2003.
- G. de S., *Diálogo entre la ciudad de Manresa y su ilustre Junta de Gobierno celebrando la llegada del Excmo. Señor D. Joaquín Blake Capitán General de Aragón, Valencia y Cataluña*, s.l., s.n., s.a.
- GACETA de la Regencia de España e Indias*, Isla de León, Imprenta Real, 1810-1812.
- GACETA de Madrid*, Madrid, Antonio Bizarrón, 1697-1936.
- GACETA del Infierno*, s.l., s.n., 1808.
- GACETA de los Pueblos Inmediatos a Madrid*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, s.a.
- GACETA de Sevilla*, Sevilla, Imprenta Real, 1813.
- GACETA de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta de los Herederos de la Viuda de Francisco Moreno, 1808.
- GACETA Extraordinaria de Zaragoza*, con licencia en Madrid, s.l., Imprenta de Mariano Miedes, 1808.
- GACETA Extraordinaria de Zaragoza*, baxo el Gobierno de la Regencia de las Españas, s.l. [Zaragoza], Imprenta del Santo Hospital de Nuestra Señora de Gracia y a beneficio de sus enfermos, 1813.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Diccionario crítico-burlesco del que se titula "Diccionario razonado manual..."*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1812.
- GALLEGO, Juan Nicasio, *El día dos de mayo*, Valencia, Joseph de Orga, 1808.
- GARCÍA DE ARRIETA, Agustín de, *Carta apologética de la traducción de los "Principios de Literatura" de Mr. Batteux o Respuesta Crítico-apologética del traductor de Batteux a la Carta inserta en el nº 2, del 15 de enero de 1805, de las "Variedades de Ciencias, Literatura y Artes", escrita y dirigida a los Editores de este Periódico por D. Josef Munárriz, traductor de las "Lecciones de Retórica y Bellas Letras" de Hugo Blair: en la qual se satisface a las imputaciones y reparos de éste; y se manifiesta la incompetencia de su crítica*, Madrid, Sancha, 1805.

- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- *La Escena Hespañola Defendida en el prólogo del Teatro Español*, Madrid, Imprenta de Hilario Santos, 1786.
- GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores, que dictó la imparcialidad y se presenta al público a fin de que lo juzgue el prudente*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1788.
- *Origen, épocas y progresos del Teatro español. Discurso histórico*, Madrid, Sancha, 1802.
- GARCÍA MARTÍN, Luis, *Manual de teatros y espectáculos públicos: Con la reseña histórica y la descripción de cada local y la distribución de sus localidades marcada en los doce planos que le acompañan*, Madrid, Imprenta de A. García y Orga, 1858 (2ª ed., Madrid, 1860).
- GARCÍA SUELTO, Tomás, “Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro”, *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, VI, 8 (1805), pp. 112-118.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio, *Manual de Literatura o Arte de hablar y escribir en prosa y verso*, Madrid, Boix, 1842, 2 vols.; Madrid, Gaspar y Roig, 1862, 5ª ed. aumentada.
- *De la Instrucción Pública en España*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1855, 3 vols.
 - “Planes de estudios desde 1771 hasta la Guerra de la Independencia”, en *De la Instrucción Pública en España*, I, pp. 52-84.
 - “Planes de estudios desde la Guerra de la Independencia hasta la época constitucional de 1834”, en *De la Instrucción Pública en España*, I, pp. 85-99.
- GIL, Bernardo y Antonio GONZÁLEZ, *Manifiesto que dan los autores de los teatros de la Cruz y del Príncipe*, Madrid, Repullés, 1820.
- GIRÓN, Jerónimo, *Orden en el teatro*, Barcelona, s.n., 1791.
- GODOY Y ÁLVAREZ DE FARIA, Manuel, *Cuenta dada de su vida política por Don Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, o sea Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor Carlos IV de Borbón*, Madrid, 1836-1838; ed. y estudio preliminar de Carlos SECO SERRANO, Madrid, Atlas, 1956, 2 vols.

- GÓMEZ HERMOSILLA, José, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Real, 1826, 2 vols.
- *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, obra póstuma de José Gómez Hermosilla que saca a la luz Don Vicente Salvá, París, H. Fournier y Compañía, 1840.
- GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio, *Nueva idea de la tragedia antigua o Ilustración última en el libro singular de Poética de Aristóteles*, ed. de F. CERDÁ Y RICO, Madrid, Sancha, 1778, 2 vols.
- GONZÁLEZ Y GARCÍA, Antonio, *Definiciones de Retórica y breve tratado de Poética*, Madrid, Imprenta de Núñez, 1831.
- GRANDMAISON, Geoffroy de, *Correspondance du Comte de la Forest, Ambassadeur de France en Espagne: 1808-1813*, Paris, Societé d'Histoire Contemporaine, 1905, 7 vols.
- GRITOS del Madrid cautivo a los pueblos de España, Madrid, s.n., 1808.
- GUERRERO, Manuel, *Respuesta a la Resolución que el Rev. P. Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús, dio en la Consulta Theológica [...], donde se prueba lo licito de dichas comedias, y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que ha pretendido imponerla [...]*, Zaragoza, s.n., 1743.
- GUERRILLAS españolas o las Partidas de Brigantes de la Guerra de la independencia, Las, por un español, Madrid, F. Martínez García, 1870.
- GUEVARA, Domingo Luis de (seudónimo de A. de MONTIANO Y LUYANDO), *Examen de la carta que se supone impresa en Barcelona y escrita por Don Jayme Doms, contra el Discurso sobre las Tragedias Españolas y la Virginia de el señor Don Agustín de Montiano y Luyando*, Madrid, Imprenta de Música, s.a.
- *Examen el más crítico y gracioso que hasta ahora han hecho los mejores escritores de la carta que se supone impresa en Barcelona y escrita por Don Jayme Doms, contra el Discurso sobre las Tragedias Españolas y la Virginia de el señor Don Agustín de Montiano y Luyando*, Madrid, Joseph Herrera, 1789.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Francisco, *El hombre práctico*, Bruselas, 1680; Madrid, 1764; Madrid, s.n., 1787, Introducción y notas de J. PÉREZ MAGALLÓN y R. P. SEBOLD, Córdoba, Cajasur, 2000.
- HARTZENBUSCH e HIRIART, Juan Eugenio, *Catálogo cronológico de las piezas dramáticas en España, desde el principio del siglo XVIII hasta el año de 1831. Dase noticia de sus autores, de los teatros en que fueron representados y de su*

éxito; exprésase cuáles son originales y cuáles traducidos, y los originales de éstas, B. N., Ms. 20846.

- *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, Madrid, Yenes, 1843.

- “Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís. 1839”, en *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, pp. 173-214.

- *Periódicos de Madrid. Tabla cronológica*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1876.

- *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños, 1661-1870*, Madrid, Rivadeneyra, 1894; ed. facsímil, Madrid, Biblioteca Nacional y Ollero Ramos, 1993.

HERRERA DÁVILA, J. y D. A. ALVEAR, *Retórica y Poética*, en *Colección de tratados breves y metódicos de Ciencias, Literatura y Artes*, Sevilla, Imprenta de Don Mariano Caro, 1828.

HIDALGO, Félix María, *España restaurada por la victoria de Bailén. Yberíaca*, Sevilla, Imprenta Mayor, 1808.

HIMNO que se ha de cantar en el Teatro de esta ciudad de Cádiz hoy 19 de marzo de 1812, Cádiz, Don Antonio de Murguía, 1812.

HISTORIA de la Guerra de España contra Napoleón Bonaparte, escrita y publicada de orden de S. M. por la tercera sección de la Comisión de gefes y oficiales de todas armas, establecida en Madrid a las inmediatas órdenes del Excelentísimo Señor Secretario de Estado y del Despacho universal de la Guerra, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1818.

HISTORIA peregrina y casera por un Patriota Murciano, s.l., s.n., s.a.

HORACIO, *Arte Poética*, trad. de Tomás de IRIARTE, Madrid, Imprenta Real, 1777; Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787, 2ª ed.

IBÁÑEZ DE JESÚS, Joaquín, *Academia Literaria sobre los principios de la Retórica y Poética*, Madrid, Pedro Marín, 1778.

- *Reglas de la Poética, escogidas de las que escribieron los mejores maestros, y reducidas a romances endecasílabos para mayor comodidad de sus discípulos*, Zaragoza, Francisco Magallón, 1795.

IMPARCIAL, El o Gazeta Política y Literaria, Cádiz, Imprenta de Figueroa, 1809.

INGLESES en España o Postillón de Sevilla, Los, Sevilla, Viuda de Vázquez y Compañía, 1813.

- INOCENCIA perseguida o las desgracias de Fernando VII, La*, poesía escrita por una señora inglesa, y traducida al castellano por Don Amarino CORBH, Madrid, Doblado, 1808.
- “INSTRUCCIÓN para el arreglo de Teatros y compañías cómicas de estos Reynos”, *Memorial Literario*, 1 (1801), pp. 174-176.
- INVENCIÓN de la máquina de Napoleón para esclavizar la España*, Málaga, Francisco Martínez de Aguilar, 1808.
- IRIARTE, Bernardo de, [Informe de Don Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda sobre las comedias, San Idelfonso, 20 de agosto de 1767], B. N., Ms. 9327, ff. 72r-85v.; ed. moderna de E. PALACIOS FERNÁNDEZ, “El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 43-64.
- IRIARTE, Tomás de (bajo el seudónimo de Don Amador de VERA Y SANTA CLARA), *Los literatos en cuaresma*, Madrid, Imprenta de la Gazeta, 1773.
- J. I. P. D. S., *Carta de Joseph Napoleón, rey que pensaba ser de España, á Napoleón su hermano emperador que fue de los franceses: Interceptada en Logroño por un Colector de basura*, Logroño 1 de Octubre de 1808, Valencia, Imprenta del Diario, 1808.
- JAYME, Luis (seudónimo), *La comedia española defendida*, Madrid, Imprenta del Diario, 1762.
- JÉRICA Y CORTA, Pablo de, *Cuentos jocosos en diferentes versos castellanos*, Valencia, Salvador Faulí, 1804; estudios, notas y comentarios de Esteban GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1987.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Madrid, Sancha, 1812.
- *Lecciones de Retórica y Poética*, en *Colección de varias obras en prosa y en verso del Excmo. Sr. Gaspar Melchor de Jovellanos*, con adiciones de Ramón María CAÑEDO, Madrid, Imprenta de León Anguita, 1830-1832, VI, pp. 65-115.
 - *Lecciones de Retórica y Poética de Jovellanos, adicionadas y comentadas para que puedan servir de texto en los Institutos y Seminarios, por el Doctor Don Francisco Jarrin*, Gijón, Imprenta y Litografía de Torres y Compañía, 1879.
 - *Obras*, Madrid, Rivadeneyra, 1956.

- *Lecciones de Retórica y Poética*, en *Curso de Humanidades castellanas*, Madrid, Rivadeneyra, 1963, pp. 114-146.
- *Obras, Epistolario*, ed. de J. M. CASO GONZÁLEZ, Barcelona, Ariel, 1970.
- *Escritos literarios*, ed. de J. M. CASO GONZÁLEZ, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- *Memoria sobre las diversiones públicas*, ed. Guillermo CARNERO, Madrid, Cátedra, 1997.

JUNTA de Dirección y Reforma de Teatros de Madrid, *Reglamento general de la dirección y reforma de teatros por R. O. de 1806 y aprobado por otra de marzo de 1807*, Madrid, Ibarra, 1807.

LAMARCA, Luis, *El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días*, Valencia, Imprenta de J. Ferrer de Orga, 1840.

LARRA, Mariano José de, “Una primera representación”, Revista *Mensajero*, 3 de abril de 1835, en *Artículos*, ed. de Enrique RUBIO, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 296-307.

LAIGLESIA Y DARRAC, Francisco de, *El día de la Nación Española o el dos de Mayo*, canción patriótica puesta en música por Don Mariano de LEDESMA, Músico de Cámara de S. M., Cádiz, Oficina de Don Nicolás Gómez de Requena, 1810.

LATORRE, Carlos, *Noticias sobre el arte de la declamación*, Madrid, Yenes, 1839.

“LEYES y reglas teatrales que se han de observar en las decoraciones y tramoyas de los dramas”, *Diario de Madrid*, 15 de enero de 1790.

LIBRO que contiene las listas de Actores y Actrices de las compañías cómicas de Madrid y comedias executadas por las mismas desde el año de 1792 hasta fin de 1810, Ms., Centro de Documentación Teatral (Madrid).

LISTA de las piezas dramáticas que conforme a la R. O. de 14 de enero de 1800 se han recogido prohibiendo su representación en los teatros públicos de Madrid y de todo el Reino, en las primeras páginas de cada volumen del *Teatro Nuevo Español (1800-1801)*.

LISTA, Alberto, *Lecciones de literatura española para uso de la clase de Elocuencia y Literatura española del Ateneo Español (1822-1823)*, en Hans JURETSCHKE, *Vida, obra y pensamiento de Don Alberto Lista*, pp. 418-465.

- *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*, Madrid, Imprenta de Nicolás Arias, 1836.

- *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo Rubio, 1844, 2 vols.
- LO que pueden quatro borrachos o sea Despique al vil dictador con que han querido obscurecer los honrados procedimientos de un pueblo fiel a su religión, rey y nación*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1808.
- LOMBIA, Juan, *El teatro: origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas. Títulos de gloria con que cuenta la nación española para cultivarla con empeño. Causa principal de la anterior decadencia del teatro español y del abandono en que se halla actualmente: necesidad de organizarle: vicios de que adolece en el día: medios de extirparlos. Bases para una ley orgánica que fomente los progresos del teatro en todos sus ramos, sin gravar al erario*, Madrid, Sánchez, 1845.
- LÓPEZ DE SEDANO, Juan José, *Jahel*, Madrid, Ibarra, 1763; ed. de Mirta BARREAMARLYS, Madrid, Editorial Alpuerto, 1996.
- *Parnaso español*, Madrid, Ibarra y Sancha, 1768-1778, 9 vols.
- LÓPEZ PLANO, Juan Francisco, *Arte Poética* (1784), en *Poesías selectas*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1880.
- *Ensayo sobre la mejora de nuestros teatros*, Segovia, A. Espinosa, 1798.
- LÓPEZ, Fray Miguel, *Examen teológico sobre los teatros*, s.l., s.n., 1766.
- LÓPEZ, Santiago, *Historia y Tragedia de los Templarios*, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijo de Aznar, 1813.
- LÓPEZ, Simón, *Pantoja o Resolución histórica teológica de un caso práctico de Moral sobre Comedias*, Murcia, Herederos de Muñiz, 1814, 2 vols.
- LOSADA, Juan Cayetano, *Elementos de poética extractados de los mejores AA. e ilustrados con exemplos latinos y castellanos, y un Apéndice sobre las especies de versos más comunes en nuestra lengua*, Madrid, Viuda e Hijo de Marín, 1794.
- LUCINDO. *La ensalada liberal o recibimiento de Fernando VII en Madrid*, Sevilla, Imprenta del Correo Político a cargo de Don Manuel Valvidares, s.a. [1814].
- LUZÁN, Ignacio de, *La Poética o Reglas de poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737; ed. de Eugenio LLAGUNO Y AMÍROLA, Madrid, Sancha, 1789, 2ª ed; ed., prólogo y glosario de R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.
- *Discurso apologético de Don Iñigo de Lanuza, donde procura satisfacer los reparos de los señores Diaristas sobre la Poética de Don Ignacio de Luzán. Van*

- añadidas algunas notas, sacadas de una carta escrita al Autor por Henrico Pío Modenés. Dirigido a Don Joseph Ignacio de Colmenares y Aramburu, del Consejo de Su Majestad, y su Oidor en la Cámara de Comptos del Reyno de Navarra, Pamplona, Joseph Joachim Martínez, impresor y librero, s.a. [1741].*
- *Memorias literarias de París: actual estado y método de sus estudios*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1751.
- *Plan de una Academia de Ciencias y Artes*, en G. CARNERO (ed.), *Obras raras y desconocidas*, I, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1990.
- M. M., *Manual de Retórica y Poética*, Barcelona, Imprenta de Pons y Cía., 1850.
- M. M. de C. y P., *Un español a todos*, Málaga, Imprenta y Librería de Carreras, s.a.
- MADRID en el teatro*, estudio y selección de Ángel BERENGUER, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994.
- MAMELUCOS triunfantes y pájaros extinguidos, Los*, novela patriótica, Cádiz, Impresa por Quintana, 1809.
- MANIFIESTO a la Europa: Bonaparte ha sido enviado al mundo...*, Málaga, Imprenta de Martínez, 1808.
- MARCHENA, José, *Lecciones de filosofía moral y elocuencia o Colección de los trozos más selectos [...] de los mejores autores castellanos*, con un discurso preliminar, Burdeos, Imprenta de P. Beaume, 1820.
- *Obras literarias recogidas de manuscritos y raros impresos*, con un estudio crítico-biográfico de M. MENÉNDEZ PELAYO, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1892-1896.
- “Discurso sobre la literatura española”, en *Obras literarias recogidas de manuscritos y raros impresos*, pp. 360-361.
- *Obras en prosa*, prólogo y notas de F. DÍAZ PLAJA, Madrid, 1985.
- *Obra española en prosa (Historia, política y literatura)*, ed. de J. F. FUENTES, Madrid, CEC, 1990.
- MARQUÉS Y ESPEJO, Antonio, *Higiene política de la España o medicina preservativa de los males morales con que la contagia la Francia*, por El Doctor Don Antonio Marqués y Espejo, presbítero, pensionado por S. M., Madrid, Imprenta de Repullés, 1808.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Incompatibilidad de la libertad española con el restablecimiento de la Inquisición*, demostrada por Ingenio Tostado, Cádiz, Imprenta de Vicente de Lema, 1811.

- *El espíritu del siglo*, Madrid, Don Tomás Jordán, 1835-1851, 10 vols.
 - *Poética, Anotaciones y Apéndices*, en *Obras literarias*, París, J. Didot, 1827, 2 vols.; *Poética*, Palma, Villalonga, 1831; *Poética*, con anotaciones, Palma, Imprenta de Pedro José Gelabert, 1843, 2ª ed.
 - “Apéndice sobre la tragedia española”, en *Obras de Don Francisco Martínez de la Rosa*, III, ed. y estudio preliminar de C. SECO SERRANO, Madrid, Atlas, 1962, (Biblioteca de Autores Españoles; CL).
- MÁSCARA alegórica que la Noble Juventud de Valladolid representó en las calles de esta ciudad, en celebridad y regocijo de haber sacudido la Península el yugo francés*, s.l., s.n., s.a.
- MASDEU, Juan Francisco de, *Historia crítica de España y de la cultura española*, I, *Discurso histórico filosófico sobre el clima de España, el genio y el ingenio de los españoles para la industria y literatura, su carácter político y moral*, Madrid, s.n., 1783-1805.
- *Arte poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad*, Valencia, Oficina de Burguete, 1801; Gerona, A. Oliva, 1826.
- MATA Y ARAUJO, Luis de, *Elementos de retórica y poética extractados de autores de mejor nota*, Madrid, Imprenta de J. Martín Arellano, 1818.
- MATUTE Y GAVIRIA, Justino, *Discurso sobre la Tragicomedia. Su origen; su carácter; si se distingue de la comedia heroica y lastimosa*, Sevilla, s.n., 1799.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos*, Madrid, s.n., 1735; Reimpreso por John M. HILL, *Revue Hispanique*, 75 (1929), pp. 144-369.
- MEMORIA sobre los antiguos alardes*, Sevilla, Imprenta de Hidalgo, 1809.
- MEMORIAL Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, 1784-1791, 1793-1797; Imprentas de García Vega y Repullés, 1801-1806, 1808, 53 vols.
- MENDOZA, C. (seudónimo de Miguel de la HIGUERA Y ALFARO), *Cartas del barbero de Foncarral*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Eliseo Sánchez, 1768.
- MERAS Y QUEIPO DE LLANO, Ignacio, *El arte del teatro en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, traducido del francés por José Resma*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783.
- MERCURIO de España*, Madrid, Imprenta Real, 1784-1830.

- MERINO, Andrés, *Tratado de Rhetórica para el uso de las escuelas. Su autor Don Manuel Merino*, Valencia, Oficina de Burguete, s.a. [1790].
- MESEGUER, Francisco, *Diálogo de Bonaparte y Sancho panza*, s.l., s.n., s.a.
- *El Don Quixote de ahora con Sancho Panza el de antaño*, Murcia, s.n., 1809; Córdoba, por Don Rafael Rodríguez García, 1809. (B. N., VE/534/37).
 - *Diálogo en prosa contra Napoleón y los franceses*, México, s.n., 1809.
 - *El diablo predicador. Discurso que en la catedral de Logroño pronunció D. José Botella, visitador general de cubas y toneles, catador de pipas, chupador de andayas y marrasquinos, etc., etc.*, Valencia, por Burguete, 1808; Cádiz, Imprenta de la Viuda de Gómez, 1809.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Manual de Madrid: Descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, D. M. de Burgos, 1833.
- *Escenas matritenses*, Madrid, Imprenta y Librería de Don Ignacio Boix, 1845; ed. facsímil, Madrid, Méndez Editores, 1983.
 - "Rápida ojeada sobre el teatro español", *Semanario Pintoresco Español*, 11 de diciembre de 1842, p. 399b.
 - *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Yenes, 1844.
 - *El antiguo Madrid. Paseos históricos-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, Editor Apuleyo Soto, 1861.
 - *Índice alfabético de las comedias, tragedias y autos y zarzuelas del antiguo teatro español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580-1740)*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, 1951, (BAE, XLIX, pp. XXII-LI).
 - *Memorias de un setentón*, ed. de José ESCOBAR y J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, Madrid, Castalia, 1994.
- MILICIA, Francesco, *El teatro*, obra escrita en italiana, y traducida al español por D. J. F. O, Madrid, Imprenta Real, 1789.
- MINERVA o *El Revisor General, La*, Madrid, Imprenta de Vega y Cía., 1805-1818.
- MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián, *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán que estaba acostumbrado a vivir a costa agena*, Madrid, Imprenta que fue de García, 1820.
- MIOT DE MÉLITO, *Mémoires du comte Miot de Mélito*, ed. de Michel LEVY FRERES, París, Calmann Lévy, 1880, 3 vols.

- MOLLÉ, Francisco José, *Diarrea de las imprentas. Memoria sobre la epidemia de este nombre que reina actualmente en Cádiz. Se describe su origen, sus síntomas, su índole pernicioso, su terminación y su curación*. Escribídala en obsequio de la patria afligida el Doctor Pedro Recio de Tírte Afuera, Cádiz, Oficina de la Viuda de Comes, 1811.
- *Nuevo y funesto síntoma de la epidemia llamada Diarrea de las Imprentas. Segunda memoria médica escrita por el Doctor Pedro Recio de Tirteafuera. Se añade un estado de los principales enfermos que ha habido y hay de dos meses acá con diarrea periódica y aguda*, Cádiz, Oficina de la Viuda de Comes, 1811.
- MONCÍN, Luis, *Recurso de fuerza al Tribunal Triguero contra las Cartas del Diario, en defensa de los Actores Cómicos. Escrito por el más ínfimo de los ignorantes*, Madrid, González, 1788.
- MONLAU Y ROCA, Pedro Felipe, *Madrid en la mano o el amigo del forastero en Madrid y sus cercanías*, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, Editores, 1850.
- *Elementos de Literatura, o arte de componer en prosa y verso. Para uso de las Universidades e Institutos*, Barcelona, Imprenta y Librería de Pablo Riera, 1842.
 - *Elementos de Literatura o Tratado de Retórica y Poética para uso de los Institutos y Colegios de Segunda Enseñanza*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1856.
- MONTEGGIA, Luigi, “Romanticismo”, *El Europeo*, I (1823), pp. 48-56.
- MONTENEGRO, Mauricio, *Cartas que escribe el sacristán de Maudes al barbero de Foncarral, dándole cuenta de lo que le ha pasado en Madrid, y principalmente del estado en que se hallan sus teatros. Hace en ellas un análisis crítico de las tres zarzuelas que se han representado este verano: la Briseida, las Segadoras y el Jasón*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Eliseo Sánchez, 1768.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín, *Discurso sobre las tragedias españolas* [Con la tragedia *Virginia*]; *Discurso II sobre las tragedias españolas* [Con la tragedia *Ataúlfo*], Madrid, José de Orga, 1750 y 1753, 2 vols.
- MOR DE FUENTES, José, “Carta de Don J. M. de F. sobre el estado actual de nuestro teatro”, *Semanario de Zaragoza*, 11, 15 y 18 de febrero de 1799.
- *Bonaparte*, sátira, Madrid, Imprenta de Repullés, 1808.
 - *Godoy*, sátira, Madrid, Imprenta de Repullés, 1808.

- *Bosquejillo de la vida y escritos de José Mor de Fuentes, delineado por él mismo*, Barcelona, Imprenta de Don Antonio Bergnes, 1836; ed. de Manuel ALVAR, Zaragoza, Guara, 1981.
- MORDELLA Y SPOTORNO, Antonio, *Mis vaticinios o España regenerada por Fernando VII, nuestro Soberano, dedicado a la defensa de Zaragoza*, Valencia, Imprenta de Salvador Faulí, 1808.
- MUERTE de la Inquisición, *La*, Égloga sepulcral, s.l., s.n., s.a.
- MUNTADAS, Juan Federico, *La Batalla de Bailén, canto épico*, Madrid, Rivadeneyra, 1851. (B. N., R/60248).
- MUÑOZ MALDONADO, José, *Historia política y militar de la Guerra de la Independencia de España contra Napoleón Bonaparte*, escrita sobre los documentos auténticos del Gobierno, Madrid, Imprenta de José Palacios, 1833, 3 vols.
- MURATORI, Ludovico A., *Reflexiones sobre el buen gusto en las Ciencias y en las Artes*, trad. de Juan SEMPERE Y GUARINOS, Madrid, Antonio de Sancha, 1782.
- NAPOLEÓN arrepentido echando la culpa de su perdición a Godoy y pidiendo paces, coplas nuevas en seguidillas, Sevilla, Imprenta de Padrino, 1814.
- NAPOLEÓN en la Isla, romance histórico-cómico-trágico por un patricio, Sevilla, Imprenta Mayor, s.a. [c. 1808].
- NAPOLEÓN o el verdadero Don Quixote de la historia, o sean, comentarios crítico-patriótico-burlescos a varios decretos de Napoleón y su hermano José, distribuidos en dos partes y cincuenta capítulos escritos por un español amante de su patria y su rey, desde primeros de febrero de 1809 hasta fines del mismo año, Madrid, Ibarra, 1813, 2 vols.
- NASSARRE, Blas de, “Disertación o Prólogo sobre las comedias de España”, en Miguel de CERVANTES, *Comedias y entremeses*, Madrid, Antonio Marín, 1749, I; ed. de J. CAÑAS MURILLO, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.
- NIETO MOLINA, Francisco, *Los críticos de Madrid en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768.
- NIPHO Y CAGIGAL, Francisco Mariano, *Diario Estrangero. Noticias importantes y gustosas para los verdaderos apasionados de artes y ciencias, etc.*, Madrid, Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1763.

- *La Nación Española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, Madrid, Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1764.
 - *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, ed. de Christiane ESPAÑA, prólogo de Lucienne DOMERGUE, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994.
 - *Escritos sobre teatro, con el sainete El tribunal de la poesía dramática*, ed. de M. Dolores ROYO LATORRE, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1996.
- NÓMINA de casi todos los mariscales, principales o generales de división y brigada franceses, o al servicio de Bonaparte, que han manchado con sus huellas el territorio español desde fines de 1807*, Cádiz, Imprenta Tormentaria, 1813.
- NOTICIA de los individuos que componen las tres compañías de ópera y baile y funciones españolas que se han de executar en este año en el Coliseo de los Caños del Peral*, Madrid, Imprenta de José Franganilla, 1799.
- NOTICIA del magnífico banquete y lucido bayle que van a dar los españoles a los franceses en los campos de la Rioxa*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, s.a. [1808].
- NOTICIÓN, su celebridad por los afrancesados y repentina vuelta de la tortilla*, Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, por su regente Manuel García, 1813.
- NUEVAS Efemérides de España Históricas y Literarias*, Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1805.
- NUEVO sueño de Napoladrón con su anteojo, alegoría joco-satírica*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Gómez, 1811. (B. N., R/60163).
- NUÑO y Gonzalo, patriotas españoles, conferencian sobre la suerte del General Ballesteros, resultado de la batalla de Arapiles, y hacen observaciones propias de los hombres libres*, Cádiz, Imprenta Patriótica, 1813.
- OBSERVADOR, El*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1812.
- OCHOA, Eugenio de, "Literatura", *El Artista*, I (1823), pp. 48-56.
- *Apuntes para una Biblioteca de autores españoles contemporáneos en prosa y verso*, París, Baudry, Librería Europea, 1840.
- ORTIZ, Francisco, La apología en defensa de las comedias que se representan en España*, ed. de Louis C. PÉREZ, Madrid, Chapel Hill, 1977.
- PAMPIROLADAS: letrilla en que un compadre manifiesta a su comadre que en las circunstancias actuales no debe temer a la fantasma que aterraba a todo el Universo*, con licencia, Madrid, s.n., 1808.

- PAU DE FONSELS, Pancraccio, *Muchos ratones con cuatro gatos: fábula alegórica a los raros acontecimientos ocurridos entre España y Francia en el año de 1808*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, s.a. [1808].
- *Lente sin aumento que solo aclara: pero aclara bien los objetos. Muy útil para conducirnos con la precaución conveniente en las actuales circunstancias*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, 1810.
- PAXARERA, *La*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1813.
- PATRIOTA, *El*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1813.
- PELLICER Y SAFORCADA, Juan Antonio, *Ensayo de una Biblioteca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778; ed. facsímil, Oviedo, Pentalfa microediciones, D. L., 1983.
- PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España con las censuras teológicas. Reales resoluciones y providencias del consejo supremo sobre comedias*, Madrid, Imprenta del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 vols.; ed. parcial de J. M. DÍEZ BORQUE, Barcelona, Editorial Labor, 1975.
- PERAY, Juan Antonio, *Nuevo arreglo para los Teatros de Madrid que facilita los progresos de su reforma y evita el que la Junta de Dirección sufra los atrasos de los caudales que en el día experimenta. Escrito por don Juan Antonio Peray oficial de la Contaduría y Secretaría de la misma Junta. Año de 1799-1800*, A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/253/1.
- PÉREZ DEL CAMINO, M. N., *Poética y Sátiras*, Burdeos, 1829.
- PÉREZ Y SANZ, Antonio, *Libro curioso que contiene las listas de los Actores y Actrices desde el año de 1792 hasta el de 1805, Las comedias ejecutadas por ambas Compañías y vistas por mí, todo desde dicho año, señalado con sus folios correspondientes*, Ms. perdido.
- PERFIDIAS, *robos y crueldades de Napoleón I*, Cádiz, por Don Nicolás Gómez de Requena, 1809.
- PHILOALETHEIAS, N., *Reflexiones sobre la poesía*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787; en J. L. CANO, *Heterodoxos y prerrománticos*, pp. 229-279.
- PÍLDORAS, Sevilla, Imprenta de Don Antonio Carrera, Sevilla, 1812-1813.
- POLÍTICA popular acomodada a las circunstancias del día, Madrid, Imprenta de Josef de Orga, 1808.

- POLO Y ASTUDILLO, Claudio, *Retórica y Poética o Literatura preceptiva y resumen Histórico de la Literatura española*, Oviedo, V. Bred, 1877 (4ª ed. aumentada).
- POSTERIDAD sobre los sucesos de España ocurridos en el año de 1808 en oposición a los Diarios de Madrid y especialmente contra el dictamen de un español que se dice imparcial, impreso en la misma Corte, por un verdadero español, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, s.a. [1808].
- PRAGMÁTICA de los Papamoscas, dada en nuestro palacio del desengaño de Sevilla, a 3 días del mes de abril de la ley de paz 1811, s.l., s.n., s.a.
- PRIETO, Andrés, *Teoría del arte cómico y elementos de oratoria y declamación para los alumnos del Real Conservatorio de María Cristina*, 1835.
-*Teoría del arte dramático*, ed. de Javier VELLÓN LAHOZ, Madrid, Editorial Fundamentos y RESAD, 2001.
- PRÍNCIPE, Miguel Agustín, *Tirios y Troyanos. Historia tragi-cómico-política de la España del Siglo XIX. Con observaciones tremendas sobre las vidas, hechos y milagros de nuestros hombres y animales políticos, escrita entre agridulce y jocoseria*, Madrid, Imprenta de Don Pedro Mora y Soler, 1845.
- PRONTUARIO de las leyes y decretos del rey nuestro señor Don José Napoleón, Madrid, Imprenta Real, 1810-1812, 3 vols.
- PRONTUARIO de Retórica y Poética, extractado de los mejores autores nacionales y extranjeros, por un antiguo profesor de estos ramos, Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1839.
- PUBLICISTA Español, *El*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Vallín, 1813-1814.
- QUEIPO DE LLANO, José, conde de Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Madrid, París, Baudry, 1838, 5 vols.
- QUEROL, Mariano, “Un hallazgo bibliográfico. En defensa del teatro” (1811), en M. OSORIO Y BERNARD, *Papeles viejos e investigaciones literarias*, pp. pp. 87-94; y en E. COTARELO, *Bibliografía de controversias*, p. 515.
- QUEVEDO, Juan M., *Sueño que asegura la felicidad de España y ruina de Francia, con una silva en honor de Lord Wellington*, Zaragoza, Imprenta de Andrés Sebastián, 1813.
- QUINTANA, Manuel José, *España libre*, Valencia, Joseph de Orga, 1808.
- *Obras Completas*, Madrid, Rivadeneyra, 1946.
- *Las reglas del drama. Ensayo didáctico* (1971), en *Obras Completas*, pp. 75-80.

- *Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de instrucción pública*, en *Obras Completas*, pp. 175-191.

- *Poesías Completas*, ed. de Albert DÉROZIER, Madrid, Clásicos Castalia, 1969.

QUISICOSA del día o lo que habrá en Madrid el 14 del corriente, Madrid, Imprenta de Álvarez, por Don Lucas Alemán y Don Martín Tudesco, 1813.

REAL Orden de reorganización del ramo de teatros, sin perjuicio del honesto recreo de los pueblos ni del interés de los cómicos, Cádiz, 1812.

REDACTOR General, El, Cádiz, Imprenta del Estado Mayor General, 1811-1813.

REDACTOR General de España, El, Madrid, Imprenta de Repullés, 1813-1821.

REGAÑÓN General o Tribunal Catoniano de Literatura, Educación y Costumbres, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1803-1804.

REINOSO, Félix José, *Disertación sobre la influencia de las Bellas Letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones. Introducción a la enseñanza, leída en la clase de humanidades de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla, en 8 de enero de 1816 por su catedrático___, y publicada por acuerdo de la Sociedad*, Sevilla, Aragón y Compañía, 1816.

RELACIÓN de la función patriótica que celebraron en Cádiz los emigrados de Madrid el 2 de mayo de 1810 para perpetuar la memoria del inaudito atentado que dos años antes, en semejante día, cometieron los franceses en aquella capital, Cádiz, Imprenta Real, 1810.

REPRESENTACIÓN que hace Napoleón al Príncipe de las tinieblas Lucifer [Quintillas], s.l., s.n., s.a.

REPRESENTACIÓN y manifiesto que algunos diputados a las Cortes Ordinarias firmaron en los mayores apuros de su opresión en Madrid, para que la majestad del señor Don Fernando el VII a la entrada de España de vuelta de su cautividad, se penetrase del estado de la nación, del deseo de sus provincias, y del remedio que creían oportuno: todo fue presentado a S. M. en Valencia por uno de dichos diputados, y se imprime en cumplimiento de Real Orden, Cádiz, Reimpresa por Hovte, 1814.

RESPUESTA íntegra hecha con la mayor formalidad por un vecino de Consuegra, en que intenta satisfacer sinceramente a un amigo paisano suyo, residente en la

- corte, que le pide su parecer sobre las Cartas del Diario, Recurso del Ínfimo, y respuesta a éste por el mismo Diario en lo que pertenece a los Actores Cómicos, Madrid, Imprenta de González, 1788.*
- RÍOS, Juan Miguel de, *Código español del reinado intruso de José Napoleón Bonaparte o sea colección de sus más importantes leyes, decretos e instituciones*, Madrid, Ignacio Boix, 1845.
- ROBESPIERRE español, *El, amigos de las leyes o Questiones atrevidas sobre la España*, Isla de León, Imprenta de Periu, 1811.
- ROMANOS en la Grecia, *obra muy singular por la pureza del estilo elegante en que está escrita, así como por la conexión tan íntima de los sucesos que en ella se refieren de aquellos antiguos opresores del género humano, comparados con los designios ambiciosos y falsa palabra de que se ha valido el Emperador Napoleón para con los príncipes de la Europa, y principalmente en la España*, Valencia, Imprenta de Salvador Faulí, 1809.
- ROMEA Y TAPIA, Juan Christoval, *El escritor sin título*, Madrid, Oficina de Manuel Martín, 1763, (2ª ed. 1790).
- ROMEA, Julián, *Ideas generales sobre el arte del teatro: para el uso de los alumnos de la clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, F. Abienzo, 1858; ed. facsímil, Murcia, Editora Regional de Murcia, 2003.
- *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, Francisco Abienzo, 1859.
 - *Los héroes en el teatro: reflexiones sobre la manera de representar la tragedia*, Madrid, Francisco Abienzo, 1866.
 - *Prólogo escrito y recitado en la inauguración del Teatro Español*. s.l., s.n., s.a.
- RUBIO, José, *El teatro, o sea, el origen de la tragedia, comedia, ópera y baile (con un compendio biográfico de los actores que han sobresalido en el teatro español)*, Barcelona, s.n., 1830.
- S. M. I. y R., *Nuevo Diccionario Español a la moda francesa compuesto por S. M. I. y R. Obra utilísima a toda clase de personas e indispensable para los que leen las Gazetas de Madrid y Bayona, el Diario de la Corte, las Proclamas del Consejo, las del Serenísimo Señor Lugar Teniente, y otros papeles de tanta instrucción como verdad, Correo político y literario de Salamanca*, 11 de agosto de 1808, pp. 153-156.

- SALAS, Tomás de, *Cartas patrióticas. Carta Primera: El verdadero patriotismo demostrado por el Evangelio, escritas por el P. Fr. Tomás de Salas, del Orden de Mínimos, dedicadas al Excmo. Señor Duque del Infantado*, Sevilla, Imprenta Real, 1809.
- SAMANIEGO, Félix María de, “Discurso sobre teatro”, *El Censor*, V (1786), pp. 425-456.
- *Obras críticas*, ed. de Julián APRAIZ, Bilbao, Imprenta de Andrés P. Cardenal, 1898.
 - *Obras Completas*, ed. de E. PALACIOS FERNÁNDEZ, Madrid, Fundación J. A. de Castro, 2001, pp. 557-581.
 - *Paráfrasis del arte poética de Horacio*, en *Obras Completas*, ed. de E. PALACIOS FERNÁNDEZ, pp. 471-508.
 - *Alegiak / Fábulas*, ed. bilingüe de E. PALACIOS FERNÁNDEZ, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2003.
- SÁNCHEZ (BARBERO), Francisco, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.
- *Principios de Retórica y Poética escritos por D. Francisco Sánchez, ilustrados con notas y seguidos de un tratado de Arte Métrica*, ed. de Alfredo Adolfo CAMUS, Madrid, Librería de M. Rivadeneyra y Cía., 1845.
- SÁNCHEZ, Luis Sergio, *Programa de Retórica y Poética para los alumnos del segundo período de 2ª enseñanza*, Cáceres, Imprenta de Concha y Cía., 1856.
- SEBASTIÁN Y LATRE, Tomás, *Ensayo sobre el Teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey Nuestro Señor, 1772.
- SEGUIDILLAS a los verdaderos papamoscas afrancesados. Nota: advertimos que sólo entendemos aquí por papamoscas y afrancesados a los redactores de la Gaceta, y autores de los insulsos papeles de los papamoscas, que tanto nos han insultado con este apodo*, Sevilla, Herederas de Josef Padrino, s.a.
- SEMANARIO de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos*, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1797-1808.
- SEMANARIO Patriótico*, Madrid, Gómez Fuentenebro y Compañía, 1808.
- SEMANARIO Político, Histórico y Literario de la Coruña*, 1809-1810, ed. facsímil por María Rosa SAURÍN DE LA IGLESIA, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1996.

- SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III [1785-1789]*, Madrid, Gredos, 1969.
- SERMÓN que predicó el señor Josef Napoleón, intruso rey de España en la Santa Iglesia de Logroño en italiano, explicado en el mismo púlpito por el patriarca de sus Indias. (Sermón que predicó en la catedral de Logroño el nuevo predicador José Botellas, ex rey de Nápoles, ex rey soñado de España, etc, etc, traducido del italiano por el patriarca de sus Indias), s.l., s.n., s.a.
- SILVA Y FERNÁNDEZ DE HIJAR, Agustín de, *Discurso para hacer útiles y buenos los teatros y cómicos en lo moral y en lo político*, *Diario de Madrid*, 157-160, abril-mayo, 1784; Madrid, s.n., 1788.
- SILVA, Francisco María de (seudónimo de Pedro Francisco de LUXÁN, duque de Almodóvar), *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, Madrid, Antonio de Sancha, 1781; Madrid, s.n., 1792.
- SOL de Cádiz, *El*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, 1812-1813.
- SOTELO, José María, *Reflexiones sobre el discurso de la tragedia antigua que antecede a la traducción del "Edipo tirano" de Sófocles de Don Pedro Estala, leídas en la Academia de Letras Humanas de Sevilla el día 16 de septiembre de 1798*, Sevilla, Biblioteca Universitaria, Ms. 332-163.
- TAPIA, Eugenio de, *Dupont rendido*, romance heroico, Madrid, Imprenta de Repullés, 1808; Cádiz, Manuel Ximénez Carreño, 1808; Salamanca, Celestino Manuel Rodríguez Grande, 1808.
- (Atribuido), *La Constitución de España puesta en canciones de música conocida. Para que pueda cantarse al piano, al órgano, al violín, al baxo, a la guitarra, a la flauta, a los timbales, al harpa, a la bandurria, a la pandereta, al tamboril, al pandero, a la zampoña, al rabel; y todo género de instrumentos campestres, por un aprendiz de poeta*, Cádiz, Reimpresión en la Casa de la Misericordia, 1808.
- TELESCOPIO Político, *El*, Isla de León, Imprenta de Francisco de Paula Periu, 1810.
- TERREROS Y PANDO, Esteban, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Madrid, Viuda de Ibarra, 4 vols.; ed. facsímil, Madrid, Arco-Libros, 1987, 4 vols.
- TESTAMENTO del Conde de Montarco, a quien dio muerte, por robarle, un Tambor del ejército francés en las inmendaciones de Granada, Sevilla, Imprenta de Don Manuel Muñoz, 1812.

- TÍO Tremenda o los críticos del Malecón, El*, Sevilla, Imprenta de Padrino, 1813.
- TRATADO de Retórica y Poética para uso de las Escuelas Pías de Valencia*, Valencia, Benito Monfort, 1825.
- TRIBUNO del Pueblo Español, El*, Cádiz, Imprenta Tormentaria, 1812.
- TRIGUEROS, Cándido María, *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros*, Madrid, 1802; prólogo de F. AGUILAR PIÑAL, ed. de M. J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, Salamanca, Plaza Universitaria, 2001.
- TROVA del edificante sermón que en la ciudad de Logroño predicó en italiano con gran aprovechamiento de las almas El Rey Pepe, el aventurero*, Madrid, Cano, 1808.
- UN CABALLERO CORZO (Marco de SVELLE), *Genealogía verdadera y hechos principales de Napoleón Bonaparte*, Cádiz, Imprenta de Don Antonio de Murguía, 1812.
- UNA gitana dice la buenaventura a D. Joseph Napoleón: [Paralelo entre la amistad de la Francia e Inglaterra]*, Valencia, Viuda de Agustín Laborda, 1808; Córdoba, Imprenta de Don Luis Ramos y Coria, s.a.
- UNIÓN (después de Dios) es la más sólida esperanza de la Nación Española, La*, Sevilla, Viuda de Vázquez y Compañía, 1809.
- UNIVERSAL, El*, Madrid, Imprenta de El Universal, 1814.
- URQUIJO, Mariano Luis de, “Discurso sobre nuestros teatros y necesidad de su reforma”, en *La muerte de César: tragedia de Mr. De Voltaire traducida en verso castellano y acompañada de un discurso del traductor sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma*, Madrid, Blas Román, 1791, pp. 1-87.
- VALDASREAL, Antonio, *Carta sobre los bailes de máscaras*, Madrid, Imprenta de Joseph Martínez Abad, 1767; ed. facsímil en J. VÁZQUEZ MARÍN (prol.), *El Madrid de Carlos III*, pp. 1-8.
- VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio, *La verdad como es en sí, o razones que convencen de la falsa y equívoca expresión que asienta “Que peca mortalmente el que hace comedias o concurre a ellas”*, Reimpreso en Orihuela, Imprenta de la Viuda de Santa María, 1815.
- VALLADARES Y SAAVEDRA, Ramón de, *Nociones acerca de la historia del teatro, desde su nacimiento hasta nuestros días antecediéndolas algunos principios de Poética, Música y Declamación*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1848.

- VARIEDADES de Ciencias, Literaturas y Artes*, Madrid, Oficina de Don Benito García y Compañía, 1803.
- VELÁZQUEZ SÁNCHEZ, José, *Bosquejo histórico, páginas de la Revolución española, período 1800-1840*, Sevilla, Imprenta de Moyano, 1856.
- VELÁZQUEZ, Luis José, *Orígenes de la Poesía Castellana*, Madrid, Francisco Martínez de Aguilar, 1754.
- VERDADES sin rebozo que a nadie ofenden y pueden ser de provecho si merecen ser leídas*, Cádiz, Imprenta de Guerrero, 1811.
- VIAJE de un curioso*, Madrid, Fuentenebro, 1807.
- VIAJE redondo de Jusepe Primero, iniciado para Rey de las Españas por la gracia diabólica y poder irresistible de su hermano Napoleón*, Madrid, Imprenta de Eusebio Álvarez, s.a. [1808].
- VOZ de la Religión y de la Patria, La. A todos los españoles*, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, 1812.
- ZAMACOLA, Juan Antonio, *Advertencias que se han de tener presentes para formar un nuevo plan de dirección de Teatros para el año cómico inmediato de 1805 a 1806*, A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/254/14.
- ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar de, “Himno que ha de cantarse en elogio de los héroes de Aragón y que dedica la amistad al Excmo. Señor Don José Palafox” Zaragoza, Imprenta de Mariano Miedes, 1808.
- ZEGLIRCOSAC, Fermín Eduardo (anagrama de Francisco RODRÍGUEZ DE LEDESMA), *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico escrito por__*, Madrid, Sancha, 1800.

14.2. ESTUDIOS

- AA. VV., *II Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su época*, 30 de marzo-4 de abril de 1959, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1959.
- “Moratín y la sociedad española de su tiempo”, *Revista de la Universidad de Madrid*, IX (1960).
 - *Guerra de la Independencia: Estudios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1964, 3 vols.

- *Estudios sobre la guerra de la Independencia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1965.
- *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corazón, 1970.
- *Hommage à André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, University de Provence, 1974
- *Creación y público en la Literatura Española*, Madrid, Castalia, 1974.
- *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Las Palmas, Caja Insular de Ahorros, 1975, 2 vols.
- *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bourdeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Bourdeaux, 1977, 2 vols.
- *Mallorca. Teatre*, Palma de Mallorca, Caixa d'Estalvis de Balears, 1979.
- *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Toronto, 1980.
- *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan, 1980.
- *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro = Rire et société dans le théâtre espagnol du siècle d'Or*, Actes du 3e colloque du Groupe d'etudes sur le théâtre espagnol, Toulouse, 31 janvier-2 fevrier 1980, París, CNRS, 1980.
- *Ascuá de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1981.
- *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, 4 vols.
- *Los orígenes del Romanticismo en Europa*, Madrid, Instituto Germano-Español de la Sociedad Görres, Filología Moderna, 1982.
- *La Guerra de la Independencia (1808-1814) y su momento histórico*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1982, 2 vols.
- *El teatro de Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro de arte*, Madrid, Ayuntamiento, 1983.
- *El teatro menor en España a partir del S. XVI*, Actas del coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982, Madrid, CSIC, 1983.
- *V Festival del Teatro clásico español (Almagro, 11-24 de septiembre e 1982)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

- *Actas del Congreso sobre el Romanticismo español e iberoamericano*, Génova, Biblioteca de Literatura, 1984.
- *Teatro romantico spagnolo. Autori, personaggi, nuove analisi*, Bologna, Pàtron, 1984.
- *Arquitectura teatral en España*, Barcelona, MOPU, 1984-1985.
- *Las máquinas teatrales. Arquitectura y escenografía. Catálogo de la Exposición de Arquitectura Teatral*, Madrid, 1984-1985.
- *Historia de la educación en España. I. Del Despotismo Ilustrado a las Cortes de Cádiz*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1985.
- *Historia de la educación en España. II. De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1985.
- *Historia de la música española*, Madrid, Alianza ed., 1985-1990, 7 vols.
- *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid, FUE, 1986, 2 vols.
- *La prensa española durante el siglo XIX*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1987.
- *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan Editore, 1988.
- *Semana del Teatro Español. "El teatro del siglo XVIII"*, Congreso celebrado en Madrid, Escuela Superior de Canto, 2-5 de octubre de 1985, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.
- "Vicente García de la Huerta", *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV (1988).
- *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad, 1989, 2 vols.
- *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*, Congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 de abril de 1987, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad, 1989.
- *Actas del Congreso Internacional sobre "Carlos III y la Ilustración"*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, 3 vols.
- *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguaje*, Madrid, UNED, 1990, 2 vols.
- *Cultura hispánica y Revolución francesa*, Roma, Bulzone Editore, 1990.

- *Periodismo e Ilustración en España (Actas del Congreso Internacional sobre el periodismo español del siglo XVIII)*, noviembre de 1989, Madrid, CSIC-Facultad de Ciencias de la Información, 1991 (*Estudios de Historia Social*; 52-53).
- *Actas del Congreso “Entre Siglos”, I*, Roma, Bulzoni, 1991.
- *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21 al 26 de agosto de 1989, Barcelona, PPU, 1992, 2 vols.
- *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, APSEL, 1992.
- *Actas del Congreso “Entre Siglos”, II*, Roma, Bulzoni, 1993.
- *Actas del III Congreso Internacional de la AISO*, Toulouse, s.n., 1993.
- *Actas del Congreso Nacional Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), 1994, 2 vols.
- *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad, 1994.
- *El siglo XIX y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, 1995.
- *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1995, 2 vols.
- *El mundo hispánico del Siglo de las Luces*, Madrid, Ed. Complutense, 1996, 2 vols.
- *Actas del I Congreso Internacional sobre Novela del Siglo XVIII*, Almería, s.n., 1998.
- *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, Museo de San Isidro, 2003.

ABELLA, Rafael, *José Bonaparte*, Barcelona, Planeta, 1997.

ABELLÁN, José Luis, *Historia del pensamiento español IV: Liberalismo y Romanticismo (1808-1868)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

ABELLÁN, José, *La representación teatral*, Barcelona, Instituto del Teatro, 1983.

ABELLÁN, Manuel L. (ed.), *Censura y literaturas peninsulares*, Ámsterdam, Ed. Rodopi, 1987.

ABRAMS, Meyer H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral Editores, 1975.

- ACOSTA, Cecilio, *Influencia del elemento histórico-político en la literatura dramática y en la novela*, Caracas, Los Telques, 1992.
- ACOSTA GÓMEZ, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.
- AGUERRI MARTÍNEZ, Ascensión, “La colección de música y teatro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Apuntes para su estudio”, en AA. VV., *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, pp. 92-107.
- y Purificación CASTRO, *El Archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid*, Madrid, Anales del Instituto de Estudios Madrileños, XXXV, 1995.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del rey José*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1964.
- *La Sevilla de Olavide, 1767-1778*, Sevilla, Ayuntamiento, Delegación Cultural, 1966.
- “Cartelera prerromántica sevillana, 1800-1836”, *Cuadernos Bibliográficos*, XXII, 1968, pp. 1-49.
- *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974.
- *Bibliografía fundamental de la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, SGEL, 1976.
- *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, Revistas y Pronósticos*, Madrid, CSIC, 1978.
- “Prensa y literatura en el siglo XVIII”, en *Historia de la literatura española e iberoamericana*, Madrid, Eds. Orgaz, Fasc. 46 y 47, 1980.
- *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-2001, 10 vols.
- “La polémica teatral de 1788”, *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 7-23.
- *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987.
- *Bibliografía de estudios sobre Carlos III y su época*, Madrid, CSIC, 1988.
- “Las refundiciones en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5. *Los clásicos después de los clásicos* (1990), pp. 33-41.
- *Introducción al siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991.
- “Ilustración y periodismo”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 9-16.

- (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta/CSIC, 1996.
 - *El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001.
 - “Las Letras españolas a comienzos del siglo XIX”, en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, I, pp. 3-12.
- AGUIRRE Y ORTIZ DE ZÁRATE, Jesús, duque de Alba, “El conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII”, *Discurso leído por el Excelentísimo Señor _____ ante la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 1986.
- AGULLÓ y COBO, Mercedes, *Madrid en sus diarios*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1961-1972, 5 vols.
- “100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)”, en AA. VV., *El teatro de Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro de arte*, pp. 83-137.
 - *La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1995 y *Revista de Literatura*, 71-72 (1969-70), pp. 169-213
- AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen, “El análisis del contenido de la obra retratística de Goya como fuente de información para la historia de la Guerra de la Independencia”, en F. MIRANDA RUBIO (coord.), *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, pp. 359-370.
- ALAMINOS LÓPEZ, E., “Fondos teatrales del Museo Municipal”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 271-285.
- ALARES DOMPNIER, María Luisa, *La alianza hispano-inglesa durante la Guerra de la Independencia*, Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española. III. (El Siglo XVIII)*, Madrid, Gredos, 1972.
- *Historia de la literatura española, IV (El Romanticismo)*, Madrid, Gredos, 1980.
- ALCALDE CUEVAS, Luis, *Cartelera teatral madrileña (1823-1833)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, 2002.
- ALCAYDE Y VILLAR, Antonio, *Don Antonio Valladares de Sotomayor*, Madrid, 1915.
- ALCÁZAR, Cayetano, *El Madrid del Dos de Mayo*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952.

- ALENDA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, 2 vols.
- ALIER, Roger, *El libro de la zarzuela*, Barcelona, Daimon, 1982.
- ALLEGRA, Giovanni, *La vida y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX*, Sevilla, Universidad, 1980.
- ALLEN, John J., “El corral del Príncipe (1583-1744) en la época de Calderón”, en *V Festival de Teatro Clásico Español*, pp. 171-195.
- “El corral de la Cruz. Hacia la reconstrucción del primer corral de comedias de Madrid”, en J. M. RUANO DE LA HAZA, (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, pp. 21-34.
- “La escenografía en los corrales de comedias”, en *Studies in honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Juan de la Cuesta, 1989.
- ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco, *Ensayo de una bibliografía de folletos y papeles sobre la Guerra de la Independencia publicados en Valencia: 1808-1814*, s.l., s.n., s.a.
- ALMUNIA, Celso “El Dos de Mayo madrileño. Las reacciones de la opinión pública”, en L. M. ENCISO RECIO (ed.), *El Dos de Mayo y sus precedentes*, pp. 483-501.
- “Los medios de comunicación en la crisis del Antiguo Régimen, entre las `Voces Vagas` y la dramatización de la palabra”, en P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO (ed.), *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, III, pp. 405-418.
- ALONSO, Celsa, *La canción lírica española del siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, “El teatro en Valladolid”, *Boletín de la Real Academia Española*, VI (1919), cuadernos XXX-XXXVI; VIII (1921), pp. 226-263.
- *El teatro en Valladolid (s. XIX)*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1947.
- “El teatro español en el siglo XIX”, en G. DÍAZ-PLAJA (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, IV, pp. 261-337.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998.
- ALONSO SEOANE, María José, “Novela y teatro en el último período de la Ilustración”, en J. M. SALA VALLDAURA (coord.), *El Teatro español del siglo XVIII*, I, pp. 11-32.
- ALVAR, Manuel (et al), *El teatro y su crítica: Reunión de Málaga de 1973*, Málaga, Diputación Provincial, 1975.

ÁLVAREZ ALONSO, Clara, “Catecismos políticos de la primera etapa liberal española”, en P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO (ed.), *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, III, pp. 23-36.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “Plan de una Casa-Escuela de teatro del siglo XVIII”, *Dicenda*, 6 (1987), pp. 455-471.

- *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

- y Antonio CEA GUTIÉRREZ (eds.), *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, 1987.

- “Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y A. CEA GUTIÉRREZ (eds.), *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, pp. 215-225.

- “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos”, *Castilla*, 13 (1988), pp. 17-33.

- “El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad”, *Revista de Literatura*, 50 (1988), pp. 445-466.

- “Problemas de género en la comedia de magia”, en J. HUERTA CALVO (ed.), *El teatro español a fines del siglo XVII*, II, pp. 301-310.

- “Acercamiento a Félix Enciso Castrillón”, en *II Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, San Sebastián, 1989, pp. 59-84.

- *José Antonio de Armona y Murga, corregidor de Madrid en tiempos de Carlos III*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1989 (Ciclo de conferencias, El Madrid de Carlos III; 25).

- “La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 157-169.

- “El hombre de letras español en el siglo XVIII”, en AA. VV., *Actas del Congreso Internacional sobre “Carlos III y la Ilustración”*, III, pp. 417-426.

- “Público y creencia en la comedia de magia”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (et al), *Homenaje a Alberto Navarro González*, pp. 5-16.

- “Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 219-245.

- “El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 29-39.
- *La novela del siglo XVIII*, Madrid; Gijón, Júcar, 1991 (Historia de la literatura española; 28).
- “La figura del escritor en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 2 (1992), pp. 13-30.
- “Teoría dramática en la España del siglo XVIII”, *Teatro*, 1 (1992), pp. 57-73.
- “La profesionalización del hombre de letras: Félix Enciso Castrillón”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, I, pp. 31-37.
- “La comedia de magia del siglo XVIII como literatura fantástica”, *Anthropos*, 154-155 (1994), pp. 99-103.
- “Teatro popular y magia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 533-534 (1994), pp. 263-270.
- François LÓPEZ e Inmaculada URZAINQUI, *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995.
- “Orígenes de la Historia de la Literatura Española” , en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, I, pp. 108-123.
- “El teatro clásico español en el siglo XVIII” y “Formas populares y de consumo”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, I, pp. 312-345, 347-372.
- “Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 27-39.
- “La profesión del escritor ante el reformismo borbónico”, en A. GUIMERÁ (ed.) , *El reformismo borbónico*, pp. 227-246.
- “Traducciones, adaptaciones y refundiciones”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 267-275.
- y José CHECA BELTRÁN (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje al profesor Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996.
- “Problemas de método: la naturalidad y el actor en la España del siglo XVIII”, *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 25 (1996), pp. 5-21.

- y M. J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN; con la colaboración de R. de la FUENTE BALLESTEROS, *Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Colegio de España, 1997.
- “El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación”, en E. RODRÍGUEZ CUADROS (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, II, pp. 287-309.
- “Traducción y novela en la España del siglo XVIII : una aproximación”, en AA. VV., *Actas del I Congreso Internacional sobre Novela del Siglo XVIII*, pp. 9-22.
- “Teatro y espectáculo a costa de magos y santos”, en J. HUERTA CALVO y E. PALACIOS FERNÁNDEZ (eds.), *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, pp. 77-96.
- “Sobre la teoría del actor en Manuel Bretón de los Herreros”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, pp. 148-155.
- “Risa e ‘ilusión’ escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.), *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, pp. 29-50.
- (ed.), Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva o El café*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- “Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación”, en L. GARCÍA LORENZO (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, pp. 279-324.
- “José Marchena y sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (1820): el canon y su desviación”, en AA. VV., *La elaboración del canón en la literatura española del siglo XIX: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, II Coloquio (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999, 2002, pp. 27-32.
- “El arte escénico en el siglo XVIII”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1473-1518.
- “Literatura y casticismo: José Mor de Fuentes y su *Ensayo de Traducciones*”, en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, I, pp. 21-30.
- (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

- “Cultura y política entre siglos”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos*, pp. 11-24.
 - *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis, 2005.
 - “Pantomima, estatuaria, escena muda y parodia en los melólogos (A propósito de González del Castillo)”, en A. ROMERO FERRER (ed.), *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*, pp. 259-293.
 - “Poesía popular e imagen nacional, según Meléndez Valdés”, en J. CAÑAS MURILLO, M. A. LAMA y José ROSO DÍAZ (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo: (1754-1817)*, pp. 305-316.
- ÁLVAREZ DE MORALES, Antonio, *La Ilustración y la reforma de la Universidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Pegaso, 1985, (3ª ed. revisada y aumentada)
- ÁLVAREZ ESPINO, Romualdo, *Ensayo histórico crítico del teatro español desde su origen hasta nuestros días*, Cádiz, Tipografía La Mercantil, 1876.
- AMADO LORIGA, Santiago (et al), *La Guerra de la Independencia española y los sitios de Zaragoza*, Zaragoza, Universidad, 1958.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, s.n., 1864, 4 vols.; reed. facsímil, Madrid, Graficum, 1990.
- AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, “Los ´del Montón`. El Dos de Mayo de 1808”, *La España Moderna*, octubre (1908), pp. 56-94.
- AMORÓS, Andrés, *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- “Un actor: Isidoro Máiquez”, *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista mensual de Cultura Hispánica*, 475 (1990), pp. 95-102.
 - y J. M. DÍEZ BORQUE (eds.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.
 - “La zarzuela en Madrid”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 231-238.
 - “El mundo de la tonadilla”, en AA. VV., *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, pp. 32-37.
- ANDIOC, René (ed.), *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Castalia, 1973.
- *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bourdeaux, Féret et fils éditeurs, 1970 ; Ref. española, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976.

- “La polémica de los Autos Sacramentales”, en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, pp. 345-379.
- “Teatro y público en la época de *El sí de las niñas*”, en AA. VV., *Creación y público en la Literatura Española*, pp. 93-111.
- “Moratín traducteur de Molière”, en SOCIÉTÉ DES HISPANISTES FRANÇAIS, *Hommage des Hispanistes Français a Noël Salomón*, pp. 49-72.
- “El teatro en el siglo XVIII”, en J. M. DÍEZ BORQUE (coord.), *Historia de la literatura española*, III, pp. 199-289.
- “Sobre Goya y Moratín hijo”, *Hispanic Review*, 50, 2 (1982), pp. 119-132.
- “De *La estrella de Sevilla* a *Sancho Ortiz de las Roelas* (Notas a dos refundiciones o arreglos)”, *Criticón*, 72 (1988), pp. 143-164.
- “Teatro y sociedad”, en AA. VV., *Semana del Teatro Español*. “*El teatro del siglo XVIII*”, pp. 36-45.
- “Los sainetes en el siglo XVIII”, en AA. VV., *Semana del Teatro Español*. “*El teatro del siglo XVIII*”, pp. 52-59.
- “La novedad de Moratín”, en AA. VV., *Semana del Teatro Español*. “*El teatro del siglo XVIII*”, pp. 88-99.
- “El dos de mayo de Martí”, en E. CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, pp. 125-152.
- “Organización y características de la actividad teatral”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, I, pp. 295-312.
- “El teatro de Leandro Fernández de Moratín”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, II, pp. 550-584.
- y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Univ. Toulouse-Le Mirail, 1996, 2 vols.
- “Más sobre traducciones castellanas de Molière en el XVIII”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, I, pp. 45-63.
- “*El Teatro nuevo español, ¿antiespañol?*”, *Dieciocho*, XXII-2 (1999), pp. 351-372.
- *Del siglo XVIII al XIX, Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

- ANDURA VARELA, Fernanda, “Del Madrid teatral del XIX: la llegada de la luz, el teatro por horas. Los incendios. Los teatros de verano”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, 1992, pp. 85-116.
- ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo, *El Antiguo Régimen. Los Borbones*, Madrid, Alfaguara, 1975.
- ANGLÉS, Higinio y J. SUBIRÁ, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, CSIC, 1946-1951, 3 vols.
- ANGULO EGEA, María y Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Guía histórica de las Bibliotecas de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2001.
- ANNE, Théodore, *Madrid ou observations sur les moeurs et les usages des espagnols au commencement du XIX siècle*, París, Pillet Aîné, 1925.
- ANTOLOGÍA de la música militar en España, estudio histórico y musicológico y dirección de la producción por Ricardo FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Madrid, Fonogram, S. A., 1972.
- ANTÓN MELLÓN, Joan y Miquel CAMINAL BADIA (coords.), *Pensamiento político en la España contemporánea (1800-1950)*, estudio preliminar de A. ELORZA, Barcelona, Teide, 1992.
- APRAIZ, Emilio de, “Poetas olvidados. Don Pablo de Xérica y Corta. Político combatido, andariego exiliado y notable fabulista vitoriano”, *Vida Vasca*, XXXI (1954), pp. 69-72.
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María, *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia, Universidad, 1997.
- “La traducción en la teoría retórico-literaria española (1750-1830)”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 167-176.
- ARAGÓN, María Aurora, “Traducciones de obras francesas en la *Gaceta de Madrid* entre 1790 y 1799”, en F. LAFARGA (ed.), *Coloquio “Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, pp. 261-270.
- ARCE FERNÁNDEZ, Joaquín, “Jovellanos y la sensibilidad prerromántica”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXVI (1960), pp. 139-177.
- *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alambra, 1981.
- ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID, *Catálogo de 6024 escrituras de la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, AHPM, 1982.
- *Índice Cronológico de Escribanos y Protocolos, Tomo II, 1751-1879*, Madrid, AHPM, 1981.

- ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, *Índice de los papeles de la Junta Central Suprema Gubernativa del Reino y del Consejo de Regencia*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- *Índice General de la Sección de Estado*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Instituto Bibliográfico Hispánico, 1973.
 - *Inventario de libros de la Sección de Estado*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Instituto Bibliográfico Hispánico, 1973.
 - *Guía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- ARCO Y MUÑOZ, Luis del, *La Prensa periódica en España durante la Guerra de la Independencia (1808-1814). Apuntes bibliográficos*, Castellón, Tipografía de Joaquín Barberá, 1914-1916.
- ARCO, Ricardo del, “Ideario literario y estético de José Mor de Fuentes”, *Revista de Ideas Estéticas*, V (1947), pp. 395-436.
- ARDERIUS, Francisco, *La ópera española y la zarzuela: breves consideraciones sobre el arte lírico-dramático hechas por un antiguo bufo hoy empresario de zarzuela seria*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de M. P. Montoya y Cía., 1882.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- ARENAS CRUZ, María Elena, *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*, Madrid, CSIC, 2003.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María, “Algunas reflexiones sobre escenografía española”, *Información cultural*, 80 (1990), pp. 18-31.
- *Dos siglos de escenografía española*, Madrid, Mondadori, 1991.
- ARIBAU, Buenaventura Carlos (ed.), Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, *Obras*, Madrid, Rivadeneyra, 1846, (BAE; 2).
- ARMILLAS VICENTE, José Antonio (coord.), *La Guerra de la Independencia: Estudios*, Congreso Internacional celebrado en Zaragoza, 3-5 de diciembre de 1997, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, 2 vols.
- ARNAU, Juan y Carlos GÓMEZ, *Historia de la zarzuela*, Madrid, Zacos, 1979-1981, 4 vols.
- ARRIAZU, María Isabel (ed.), *Estudios sobre Cortes de Cádiz*, Universidad de Navarra Pamplona, 1967.
- ARROYO, Porfirio, *Teatro romántico*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1956.
- ARTIGAS, Miguel y Enrique SÁNCHEZ REYES, *Catálogos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. I. Manuscritos*, Santander, Hermanos Bedia, 1957.

- ARTOLA GALLEGO, Miguel, *Memorias del tiempo de Fernando VII*, Madrid, Rivadeneyra, 1957 (BAE; XCVII-XCVIII).
- *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*, Madrid, Alianza, 1973.
 - *Los Borbones*, Madrid, Alianza, 1973.
 - *Partidos y programas políticos 1808-1936*, Madrid, Aguilar, 1974-1975.
 - *Antiguo Régimen y Revolución liberal*, Barcelona, Ariel, 1983.
 - *La Hacienda del siglo XIX. Progresistas y moderados*, Madrid, Alianza, 1986.
 - *Los afrancesados*, prólogo de Gregorio MARAÑÓN, Barcelona, Altaya, 1997.
 - *La España de Fernando VII*, introducción de C. SECO SERRANO, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- ASENJO, Antonio, *Catálogo de las publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid (1661-1930)*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1933.
- *Catálogo de los fondos de periódicos existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid, 1661-1930*, Madrid, Ayuntamiento, 1933.
 - *La prensa madrileña a través de los siglos. Apuntes para su historia desde el año 1661 al de 1925*, Madrid, Ayuntamiento, 1933.
- ASENJO BARBIERI, Francisco, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, ed., transcripción e introducción a cargo de Emilio CASARES, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.
- ASQUERINO FERNÁNDEZ, Ramón y María Dolores VIVERO GARCÍA, “Parades, tarabillas y tarambanas: Beaumarchais y Ramón de la Cruz”, en A. ROMERO FERRER, F. DURÁN LÓPEZ y Y. VALLEJO MÁRQUEZ (eds.), *VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Juego, fiesta y trasgresión 1750-1850*, pp. 73-84.
- ASSUNTO, Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del Setecientos*, Madrid, Visor, 1989.
- AUBRY, Octavio, *Napoleón*, Barcelona, Montaner y Simón, 1944.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984.
- AYALA, Francisco, *Histrionismo y representación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944.

- AYMES, Jean René, *La guerre d'indépendance espagnole (1808-1814)*, París-Bruxelles-Montreal, 1973; trad. española, *La Guerra de la Independencia en España (1808-1814)*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
- *La imagen de Francia en España durante la segunda mitad del siglo XVIII*, Alicante, Instituto Cultural Juan Gil Albert-Presses de la Sorbonne, 1996.
 - y Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (eds.), *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1997.
 - “La société espagnole (1808-1814): la notion de ‘public’”, en C. MORANGE (et al), *La révolution française et son “public” en Espagne entre 1808 et 1814*, pp. 125-182.
 - “La Guerrilla española (1808-1814) en la literatura testimonial francesa”, en J. A. ARMILLAS VICENTE, (coord.), *La Guerra de la Independencia. Estudios*, I, pp. 15-34.
- AZNAR NAVARRO, Francisco, “Los Sitios de Zaragoza y los comediantes españoles”: conferencia en el Ateneo de Zaragoza el 17 de febrero de 1908.
- BAASNER, Frank, “¿Nuestra primera obra romántica?: transparencia lingüística e sentimentalismo iluminista in *El sí de las niñas* di Leandro Fernández de Moratín”, en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, I, pp. 64-74.
- BAHAMONDE, Ángel y Jesús A. MARTÍNEZ, *Historia de España. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1994.
- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel, *El bando del Alcalde de Móstoles*, Madrid, Erudito, 1941.
- BALLEW, Hal, *The Life and Works of Dionisio Solís*, Tesis inédita, Chapel Hill, University of North Carolina, 1957.
- BARATECH ZALAMA, María Teresa, *Catálogo de Documentos, Vol. II. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Comunidad de Madrid-Archivo Histórico de Protocolos, 1998.
- BARAS ESCOLÁ, Fernando, *El reformismo político de Jovellanos. Nobleza y poder en la España del siglo XVIII*, Zaragoza, Universidad, 1993.
- BARBASTRO GIL, Luis, *Los afrancesados. La primera emigración política del siglo XIX español (1813-1820)*, Madrid, CSIC, 1993.
- BARBOLANI, Cristina, “En torno a las traducciones de Alfieri en España”, *In quaderni di Gaia. Almanacco di Letteratura Comparata*, VIII, 11 (1997).

- “Un Alfieri con retoques heroicos. (Notas sobre una traducción de *Sofonisba*)”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 453-461.
- *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*, Modena, Muachi Editore, 2003.
- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan, *Historia del teatro en Murcia*, Murcia, Academia de Alfonso X El Sabio, 1980, 2ª ed.
- BAROJA, Pío, *Juan Van Halen, el oficial aventurero*, Madrid, Edaf, 1998.
- BARRERA, T. y Piedad DONOSO BOLAÑOS, “La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide”, en B. TORRES RAMÍREZ y J. HERNÁNDEZ PALOMO (eds.), *Andalucía y América en el siglo XVIII*, II, pp. 23-56.
- BARRERA MIRAVÉ, Antonio, *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, Madrid, Lavapiés, 1983.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860; ed. facsímil, London, Tamesis Books, 1969 y Madrid, Gredos, 1969.
- BATLLORI, Miquel, “Ideario estético de Esteban de Arteaga”, *Revista de Ideas Estéticas*, 3 (1943), pp. 87-108.
- BAYER, Raymond, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- BÉCKER, Jerónimo, *Historia de las relaciones externas de España durante el siglo XIX*, Madrid, 1924.
- BELDA, José, *Máiquez, actor, guerrillero y hombre de amor. Biografía*, Madrid, Ed. de Nuestra Raza, 1934.
- BÉLORGEY, J., *Le théâtre espagnol d'inspiration française à Madrid de 1801 à 1808*, Tesis doctoral inédita, París-Sorbonne, 1988.
- BENICHOU, Paul, *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael, *Visión de la literatura española*, Madrid, Rialp, 1963.
- “La tragedia neoclásica española”, en *Visión de la literatura española*, pp. 155-198.
- “Las ideas en el teatro de Moratín”, en *Visión de la literatura española*, pp. 209-226.

- BEREMAN, Hannah y Silvia SZMUK, *A catalogue of comedias sueltas in the New York Public Library*, Londres, Grant & Culler, 1980-1981, 2 vols.
- BERENGUER, Ángel, *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares, Universidad, 1991.
- BERTHOLD, Margot, *Historia social del teatro*, Madrid, Guadarrama, 1974, 2 vols.
- BERTRÁN Y DE AMAT, Felipe, *Del origen y doctrinas de la escuela romántica*, Barcelona, Gili, 1908.
- BERYES, Ignacio de, *Historia de la danza*, Barcelona, Editorial Vives, 1946.
- BITTOUN, Natalie, “Le théâtre de Marivaux en Espagne (XVIII et XIX siècles)”, en M. BOIXAREU y R. DESNÉ (eds.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, pp. 191-204.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e Iris María ZAVALA, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, II, Madrid, Akal, 1978.
- BLANCO GARCÍA, Francisco, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1894, 3 vols.
- BLANCO MARTÍN, Miguel, “Opinión pública y libertad de imprenta (1808-1868)”, en AA. VV., *La prensa española durante el siglo XIX*, pp. 27-52.
- BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino, *Bibliografía pedagógica de obras escritas en castellano o traducidas a este idioma*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907-1912, 5 vols.
- BLASCO, Francisco Javier (ed.), *La comedia de magia y de santos. (SS. XVI- XIX)*, Madrid, Júcar, 1992.
- BLASCO, Ricardo, *Los albores de la España fernandina*, Madrid, Taurus, 1969.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1991.
- “Teatro”, en D. VILLANUEVA (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, pp. 241-270.
 - (et al), *Historia de la teoría literaria. I. La Antigüedad Grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995.
 - (et al), *Historia de la teoría literaria. II. Trasmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas*, Madrid, Gredos, 1998.

- BOIXAREU, Mercedes y Roland DESNÉ (eds.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, Madrid, UNED, 2001.
- BOLETÍN del Centro de Estudios del siglo XVIII, Oviedo, Universidad de Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, desde 1973.
- BOSCH CARRERA, María Dolores, “Aproximación a los hombres del periodismo español en el siglo XVIII”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 65-72.
- BOTREL, Jean-Francois, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez, 1993.
- BOTTONI, Luciano, *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, Firenze, Leo S. Olschki Editores, 1990.
- BOYD, Malcolm, Juan José CARRERAS y José Máximo LEZA (ed.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- BRADBURY, Malcom (ed.), *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974.
- BRAVO LIÑÁN, Francisco, *La poesía en la Prensa del Cádiz de las Cortes (1810-1813)*, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, 2005, (Biblioteca de las Cortes de Cádiz; 4).
- BRAVO SÁNCHEZ, Lourdes y J. HUERTA CALVO (comps.), *Biobibliografías españolas. Músicos* [Recurso electrónico], Madrid, Fundación Mapfre Tavera, Digibis, 2003.
- BRETT, Lewis E. (ed.), *Nineteenth-Century Spanish Plays*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1935.
- BROCKWAY, Wallace y Herbert WEINSTOCK, *La ópera. Historia de su creación y desarrollo, 1600-1941*, Barcelona, Pallas, s.a.
- BRUNORI, Livia, “Un`inedita difesa del teatro spagnolo: la *Carta al abate Don Juan Andrés sobre las comedias españolas y las francesas* di Diego Antonio Rejón de Silva”, en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, I, pp. 99-112.
- BRUÑA CUEVAS, Manuel, “Las mejoras aportadas a la traducción por el *Diccionario de Capmany* (1805)”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 99-110.
- BUENDÍA, Felicidad (ed.), *Antología del entremés: (Desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora) Siglos XVI y XVII*, Madrid, Aguilar, 1965.

- BUERGUERA Y SERRANO, Amado del, *Representaciones escénicas malas... Resumen de ambos tomos*, Valencia, Antonio López, 1915.
- BÜRGER, P. (ed.), *Estética de la recepción*, compilación de textos y bibliografía por José Antonio MAYORAL, Madrid, Arco Libros, 1987.
- BURGOS, Javier de, “Discurso 3º sobre el teatro español”, pronunciado en el Liceo de Granada el viernes 16 de abril, *Revista Teatral*, 13 de junio de 1841.
- BUSQUETS, Loreto, “La tragedia neoclásica española y el ideario de la Revolución Francesa”, en L. BUSQUETS (ed.), *Cultura Hispánica y Revolución Francesa*, Roma Bulzoni Ed., 1990, pp. 87-127.
- “La literatura francesa del siglo XVIII vista por Alcalá Galiano”, en M. BOIXAREU y R. DESNÉ (eds.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, pp. 77-90.
- BUSTELO, Francisco, *Población española y población madrileña en el siglo XIX*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- CABAÑAS, Pablo, “Moratín y la reforma del teatro de su tiempo”, *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944), pp. 63-102.
- CABRERA BOSCH, Isabel, “Libertad de imprenta: sus antecedentes e incidencias en el Consejo (1808-1810)”, en P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO (ed.), *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, III, pp. 445-450.
- CALDERA, Ermanno, *Primi manifesti del Romanticismo spagnolo*, Pisa, Università, 1962.
- *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università, 1974.
- *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, 1978.
- (ed.), *Romanticismo 1, Atti del I Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispano-americano (“Aspetti e problemi del teatro romantico”)*, Génova, Biblioteca di Letterature, 1982.
- “Il teatro romantico in Spagna”, *Problemi del Romanticismo*, ed. U. Cardinale, Milano, Shakespeare & Company, 1983, I, pp. 322-346.
- (ed.), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983.
- “Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 57-81.
- *Romanticismo 2, Atti del II Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispano-americano* (12-14 aprile 1984), *Il linguaggio romántico*, Génova. Instituto di Lingua e Letterature Straniere, 1984.

- “L’Inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo Ottocento”, *Letterature* (Génova), 8 (1985), pp. 27-42.
- “Entre cuadro y tramoya”, *Dieciocho*, IX (1986), pp. 51-56.
- y Antonietta CALDERONE, “El teatro en el siglo XIX (1808-1844)”, en J. M. DÍEZ BORQUE (ed.), *Historia del teatro en España II. Siglos XVIII y XIX*, pp. 377-624.
- “Il teatro del pathos e dell’orrore al principio dell’Ottocento: fedeltà ai canoni del clasicismo e presentimenti romantici”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, I, pp. 57-74.
- (ed.), *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni, 1991.
- “Un teatro-verità”, en E. CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, pp. 7-17.
- “Horror y pathos en los dramones de principios del siglo XIX”, en AA. VV., *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, II, pp. 1221-1228.
- “De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: por qué y cómo”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, II pp. 67-74.
- “La comedia romántica o del casticismo”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 13-26.
- “Sobre los ideales neoclásicos y su realización escénica”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, I, pp. 169-179.
- “La polémica romántica en Europa: episodios, temas de debate, manifiestos”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 105-110.
- G. CARNERO, Carlos GARCÍA BARRÓN y D. T. GIES, “La polémica romántica en España”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp.110-142.
- “Diferentes maneras de traducir a Scribe”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 429-436
- *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001.
- “La figura del déspota ilustrado en el teatro sentimental dieciochesco”, *Dieciocho*, 25.2 (2002), pp. 219-228.

CALDERONE, Antonietta, “El lenguaje del liberalismo y del absolutismo en el teatro político”, *Romanticismo*, 2 (1984), pp. 38-46.

- “El conformismo reformador de José López de Sedano”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, pp. 113-122.
 - “Carlo Goldoni. Primera parte: La comedia”, en F. LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 139-181.
 - y Víctor PAGÁN, “Catálogo de traducciones de comedias italianas”, en F. LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 365-402.
 - “¿Tragedia o comedia? *Le Déserteur* entre Francia, España e Italia”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 415-428.
 - y Fernando DOMÉNECH, “La comedia neoclásica”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1603-1652.
- CALLAHAN, William James, *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*, Madrid, Nerea, 1989.
- CALVO ASENSIO, Gonzalo, *El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX. Apuntes críticos*, Madrid, Imprenta de los señores Rojas, 1875.
- CALVO REVILLA, Luis, *Actores célebres del Teatro Príncipe o Español, S. XIX*, Madrid, Imprenta Municipal, 1920.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y Romanticismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- CAMBRONERO, “Las tonadillas: apuntes para la historia del teatro”, *Revista Contemporánea*, 99 (1895), pp. 113-128.
- “Los sainetes: apuntes para la historia del teatro”, *Revista Contemporánea*, 99 (1895), pp. 466-475.
 - “Un censor de teatro (Santos Díez González)”, *Revista Contemporánea*, 101 (1896), pp. 150-159; 292-300; 375-385; 492-502.
 - “Apuntes para la historia de la censura dramática”, *Revista Contemporánea*, 116 (1899), pp. 594-605.
 - *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1902-1909, 4 vols.
 - *El rey intruso. Apuntes históricos referentes a José Bonaparte y a su gobierno en España*, Madrid, E. Maestre, 1909.
- CAMPO, José del, *Del Corral del Príncipe al Teatro Español*, prólogo de Victorino TAMAYO, Madrid, Ayuntamiento, 1932.
- CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito, 1969.

- CAMPS, Assumpta, “La literatura italiana en España (1800-1830): A propósito de Torquato Tasso y Vittorio Alfieri”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 91-98.
- CANALES, E., “Patriotismo y deserción durante la Guerra de la Independencia”, *Revista Portuguesa de Historia*, XXXIII (1988) pp. 271-300.
- CANALS, Salvador, “Periódicos madrileños de principios del siglo XIX”, *Almanaque del Imparcial*, Madrid, 1901, pp. 119-122.
- CANAVAGGIO, Jean (dir.), *Historia de la literatura española. V. El Siglo XIX*; ed. española: Rosa NAVARRO DURÁN (dir.), Barcelona, Ariel, 1995.
- CANO, José Luis, *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, Júcar, 1975.
- “Una ‘poética’ desconocida del siglo XVIII: las *Reflexiones sobre la poesía de N. Philoaltheias (1787)*”, *Bulletin Hispanique*, 63, Bordeaux, 1961, pp. 62-87; y en *Heterodoxos y prerrománticos*, pp. 229-279.
- CANO, Juan, *La poética de Luzán*, Toronto, University Press, 1928.
- CANO, Leopoldo (ed.), Juan Ignacio González del Castillo, *Obras Completas*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1914, 3 vols.
- CANO, Rafael, *Lecciones de Literatura general y española*, Madrid, Viuda e Hijo de Aguado, 1875; 4ª ed. Valladolid, Imprenta de Luis N. de Gaviria, 1892, 2 vols.
- CANO, Joaquina, *Estudios de dramática (teoría y práctica)*, Valladolid, Aceña, 1989.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (ed.), *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, Madrid, Imprenta Fortanet, 1881-1882, 2 vols.
- *El teatro español*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1885.
- CANTERO GARCÍA, Víctor, “Tomás Rodríguez Rubí y el drama histórico de intención política: Estudio y consideraciones sobre un subgénero dramático de claro alcance social”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXVII-XXVIII (2001-2002), pp. 157-184.
- “El oficio de censor en nuestra historia literaria (Siglos XVII-XIX): estudio y consideración de la censura dramática en la España decimonónica”, *Letras de Deusto*, XXXI-96 (2002), pp. 63-89.
- CANTOS CASENAVE, Marieta M., “Un escritor de las Cortes de Cádiz: Pablo de Jérica y Corta”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 12 (2004), pp. 121-138.

- CAÑAS MURILLO, Jesús, “Una nota sobre la polémica del teatro en el siglo XVIII: el *Manifiesto por los teatros de españoles y sus actores* de Manuel García de Villanueva”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XV (1992), pp. 27-38.
- *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.
 - y Miguel Ángel LAMA (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, Mérida, Ed. Regional de Extremadura, 1996.
 - “Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (de periodización y cronología en la época de la Ilustración)”, en J. A. CHECA BELTRÁN y J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (coords.), *El siglo que llaman ilustrado : Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, pp. 159-170.
 - “Hacia una poética del sainete: de Ramón de la Cruz a Juan Ignacio del Castillo”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, I, pp. 209-241.
 - “Leandro Fernández de Moratín, traductor y adaptador dramático”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII (1999), pp. 73-98.
 - “Leandro Fernández de Moratín, traductor dramático”, en F. LAFARGA (ed.) *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 463-475.
 - *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000.
 - “García de la Huerta y la tragedia neoclásica”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1577-1602.
 - M. A. LAMA y José ROSO DÍAZ (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo: (1754-1817)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005 (Colección Estudio; 27).
- CAÑEDO, Jesús, “Martín Fernández de Navarrete, crítico literario, un joven marino y la literatura a finales del siglo XVIII”, en AA. VV., *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 243-253.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo, “Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX”, *Revista de Literatura*, VIII, 15 (1955), pp. 23-56.
- *Métrica española*, “Monografías Bibliográficas V-VI”, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1956, pp. 28-44.
- CARALT, Ramón, *Siete biografías de actores célebres*, Barcelona, s.n., 1944.

- CARBONELL, Marta Cristina, “Voluntad apologética y pensamiento crítico en las *Exequias de la lengua castellana*, de Juan Pablo Forner”, en J. CAÑAS y M. Á. LAMA (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, pp. 599-623.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, prólogo histórico de Don Francisco ASENJO BARBIERI, Madrid, Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.
- *Cosas del pasado, música, literatura y tauromaquia*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1904.
- CARNER, Sebastián, *Tratado de arte escénico*, Barcelona, La Hormiga de Oro, 1890.
- CARNERO, Guillermo, *Los orígenes del Romanticismo español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad, 1976.
- *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español*, Valencia, Universidad, 1978.
 - “Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro”, *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Moderna*, 2 (1982), pp. 291-317.
 - “Calderón y cierra España”, *Románticos y liberales*, (1982) pp. 34-39.
 - *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1983.
 - “Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental”, en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, pp. 39-64.
 - “Ignacio de Luzán ante el “prerromanticismo” francés de mediados del siglo XVIII”, en AA. VV., *Actas del Congreso sobre el Romanticismo español e iberoamericano*, pp. 107-112.
 - “El teatro prerromántico”, en *Semana del Teatro Español. “El teatro del siglo XVIII”*, pp. 116-127.
 - “Un ejemplo de teatro revolucionario en la España napoleónica: *La Inquisición*, de Francisco Cabello y Mesa”, *España Contemporánea*, 1 (1988), pp. 49-66 y *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, pp. 197-214.
 - “Boutet de Monvel, La Harpe y Carnerero”, en F. LAFARGA (ed.), *Coloquio “Imágenes de Francia en las letras hispánicas”*, pp. 271-280.
 - “Sobre *La novicia* de José María de Carnerero (una corrección fraterna a Don Emilio Cotarelo y compañía”, en AA. VV., *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, I, pp. 289-302.

- “Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp. 21-36.
- “Un alicantino de Aranda de Duero (Dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 14 (1989), pp. 41-45.
- “Las *Memorias literarias de París* y la supuesta modernidad de Ignacio de Luzán ante la ciencia y la literatura de su tiempo”, en H. DYSERINCK (coord.), *Europa en España. España en Europa, Actas del Simposio Internacional de Literatura Comparada*, pp. 63-81.
- “El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5. *Los clásicos después de los clásicos*, (1990), pp. 125-139.
- “Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar de Zavala y Zamora”, en E. CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, pp. 19-42.
- “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”, *Anales de la Literatura Española*, 10 (1994), pp. 37-67.
- “Introducción al siglo XVIII español”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, II, pp. XIX-LVII.
- *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997.
- “Comedia seria / comedia sentimental / tragedia doméstica: una definición (A propósito de *Las víctimas del amor*, de Gaspar Zavala y Zamora)”, en *Estudios sobre el teatro español del siglo XIII*, pp. 91-125.
- “Introducción a la primera mitad del siglo XIX español”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. XVII-C.
- Ignacio J. LÓPEZ y Enrique RUBIO (eds.), *Ideas en sus paisajes. Homenaje al profesor Russell P. Sebold*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.
- “El modelo francés en el teatro, la novela y las misceláneas españolas de finales del XVIII y comienzos del XIX”, en M. BOIXAREU y R. DESNÉ (eds.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, pp. 25-36.

- “La obra de tema político de Ignacio García Malo (1760-1812)”, en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, I, pp. 221-232.
- CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y de magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- CARR, Raymond, *Spain 1808-1975*, Oxford, Clarendon Press, 1972; trad. española, *España, 1808-1936*, Barcelona, Ariel, 1979.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo, “Prensa y política. El *Diario de Madrid*, de marzo a diciembre de 1808”, en P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO (ed.), *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, III, pp. 465-474.
- CASADO LOBATO, Concepción (et al), *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988.
- CASALDUERO, Joaquín, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1967.
- “El teatro en el siglo XIX”, en J. M. DÍEZ BORQUE (ed.), *Historia de la literatura española*, III, pp. 487-527.
- “*El sí de las niñas*”, en AA. VV., *Semana del Teatro Español. “El teatro del siglo XVIII”*, pp. 108-115.
- *El Romanticismo a la vista*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- CASARES RODICIO, Emilio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 vols.
- y Álvaro TORRENTE (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, Instituto Complutense Ciencias de la Música, 2001, 2 vols.
- (dir.), *Diccionario de la zarzuela, España e Hispanoamérica*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias de la Música, 2002-2003, 2 vols.
- “El teatro musical en España (1800-1939)”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 2051-2084.
- CÁSEDA TERESA, Jesús, *Vida y obra de José Mor de Fuentes*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Historia de Monzón, 1994.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, Joaquín ARCE y José Antonio GAYA NUÑO, *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 22 (1970).
- CASO GONZÁLEZ, J. M., *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española, 1972.

- “*El delincuente honrado*, drama sentimental”, en *La poética de Jovellanos*, pp. 193-234.
 - “De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín”, *Revista de Literatura*, 84 (1980), pp. 5-18.
 - (ed.), Jovellanos, *Escritos literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
 - *Biografía de Jovellanos*, Gijón, Foro Jovellanos, 1998.
 - *Jovellanos*, Barcelona, Ariel, 1998.
 - “Estilos en el teatro del siglo XVIII”, en AA. VV., *Semana del Teatro Español. “El teatro del siglo XVIII”*, pp. 10-21.
 - “El Pensador”, ¿periódico ilustrado?”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 99-106.
- CASTAGNINO, Raúl H., *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1981.
- CASTAÑÓN, Jesús, *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*, Madrid, Taurus, 1973.
- CASTELLÓN, Antonio, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, prólogo de Ricardo DÓMENECH, Madrid, Endymion, 1994.
- CASTELLS, Irene y Antonio MOLINER, *Crisis del Antiguo Régimen y revolución liberal en España (1789-1845)*, Barcelona, Ariel, 2000.
- CASTILLEJO, David, (ed.), *El corral de comedias: Escenarios, Sociedades, Actores*, Madrid, Teatro Español, 1984.
- *Guía de Ochocientas Comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y lectores*, Madrid, Teatro Clásico Español, 2002.
- CASTRO Y ROSSI, Adolfo de, *Cádiz en la Guerra de la Independencia*, Cádiz, Imprenta Revista Médica, 1862.
- CASTRO, Rosalía de, *Poesías*, Vigo, Edicions do Patronato, 1973.
- CATALÁN MARÍN, María Soledad, “La poética de la risa en las Poéticas”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 66-74.
- CATALINA, Manuel, *El teatro. Los actores*, Madrid, Víctor Saiz, 1877.
- CATÁLOGO de la sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid, I: *Teatro menor, tonadillas y sainetes*, Madrid, Ayuntamiento, Biblioteca Municipal, 1965.
- CATÁLOGO de obras del teatro español del siglo XIX, Madrid, Fundación Juan March, 1985.

- CATÁLOGO del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, I, Libretos A-CH, 1986; II, Libretos D-O, 1991; III, Libretos P-Z, 1991.
- CATÁLOGO de las piezas de teatro que se conservan en el Gabinete de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, 3 vols. Suplementos e Índices.
- CATÁLOGO Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, s. XIX*, Letra A, Madrid, Ministerio de Cultura-Arco Libros, 1990, 4 vols.
- CATÁLOGO del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1993.
- CATÁLOGO de libretos españoles. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Juan March, 1993.
- CATÁLOGO de las traducciones*, en F. LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 201-422.
- CATENA, Elena, “Dramaturgia dieciochesca española”, en AA. VV., *Semana del Teatro Español. “El teatro del siglo XVIII”*, pp. 22-35.
- CAVE, Michael Robert, *La obra dramática de Luciano Francisco Comella*, Diss, University of Connecticut, 1972.
- CAYETANO, María del Carmen, “El Archivo de Villa y el teatro”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 263-270.
- CAZOTTES, Gisèle y Enrique RUBIO CREMADES, “El auge de la prensa periódica”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 43-59.
- CEBRIÁN, José, “Significación y alcance de la *Poética* de Martínez de la Rosa”, *Revista de Literatura*, LII (1990), pp. 129-150.
- “Historia literaria”, en F. AGUILAR PIÑAL (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, pp. 540-547.
- *La musa del Saber. Poesía didáctica de la Ilustración*, Madrid, Iberoamericana, Vertuert, 2004.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la lengua y la literatura española castellana*, Madrid, Librería Casa Editorial Hernando, 1917.
- CEREZO RUBIO, Ubaldo y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro*, Madrid, INAEM-Universidad Castilla la Mancha, 1994.

- *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1998.
- CHÁVARRI SIDERA, Pilar, *Las elecciones a las Cortes Generales y Extraordinarias, 1810-1813*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1988.
- CHAVES MONTOYA, Teresa y Fernando RODRÍGUEZ de la FLOR, “El teatro musical”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, I, pp. 372-399.
- CHAVES, Manuel, *Los teatros en Sevilla en la segunda época constitucional, 1820-1830*, Sevilla, Imprenta de F. Marta-García, 1900.
- CHECA BELTRÁN, José, “Ideas poéticas de Santos Díez González. La tragedia urbana”, *Revista de Literatura*, LI, 102 (1989), pp. 411-432.
- “Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII”, *Cuadernos de teatro clásico*, 5 (1990), pp. 13-21.
- “Acción humana”, “prosa frente a verso” y “retractatio”: tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII”, *Castilla, Estudios de Literatura*, 15 (1990), pp. 53-67.
- “La crítica literaria periodística en los años de *El Pensador*”, *Estudios de Historia Social*, 52-53 (1990), pp. 121-130.
- “Las poéticas españolas del período 1790-1810”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, I, pp. 87-98.
- “El concepto de *imitación de la naturaleza* en las poéticas españolas del siglo XVIII”, *Anales de la Literatura Española*, 7 (1991), pp. 27-48.
- “La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica”, en F. J. BLASCO (ed.), *La comedia de magia y de santos*, pp. 383-393.
- “El debate literario español en el prólogo del Romanticismo (1782-1807)”, *Revista de Literatura*, 112 (1994), pp. 391-416.
- “Verosimilitud y maravilla en la poética española dieciochesca”, *Anthropos*, 154-155 (1994), pp. 32-38.
- “Notas sobre el concepto dieciochista de belleza: Luzán”, en AA. VV., *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, I, pp. 181-194.
- “Teoría literaria”, en F. AGUILAR PIÑAL (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, pp. 427-511.

- “Las traducciones de Batteux y Blair”, en “Teoría literaria”, en F. AGUILAR PIÑAL (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, pp. 485-489.
- “La reforma literaria”, en A. GUIMERÁ (ed.), *El reformismo borbónico*, pp. 203-226.
- “Bibliografía de teoría literaria del siglo XVIII”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y J. CHECA BELTRÁN (eds.), *El Siglo que llaman Ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, pp. 221-230.
- “La teoría de la tragedia en Estala”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, I, pp. 243-263.
- “Forner y el neoclasicismo”, en J. CAÑAS MURILLO y M. Á. LAMA (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, pp. 57-72.
- *Razones del buen gusto (Poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998.
- “Fuentes francesas de la teoría literaria española del siglo XVIII”, en M. BOIXAREU y R. DESNÉ (eds.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, pp. 51-58.
- “La teoría teatral neoclásica”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1519-1552.
- “Debate literario y política”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos*, pp. 147-166.
- “Apuntes sobre el influjo francés en la poética neoclásica española”, en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, I, pp. 259-268.
- *Pensamiento literario del siglo XVIII. Antología comentada*, Madrid, CSIC, 2004.
- “Meléndez Valdés en el debate literario de su época”, en J. CAÑAS MURILLO, M. A. LAMA y José ROSO DÍAZ (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo: (1754-1817)*, pp. 57-76.

CID DE SIRGADO, Isabel María, *Afrancesados y Neoclásicos (su deslinde en el teatro español del siglo XVIII)*, Madrid, Cultura Hispánica, 1973.

CIGES APARICIO, Manuel, *España bajo la dinastía de los Borbones*, Madrid, Aguilar, 1932.

CISTERNAS, Lelia B., *Materia y manera en el teatro romántico español*, Santiago, Universidad de Chile, 1958.

- COBOS CASTRO, Esperanza, “Teatro y traducción en el siglo XIX: el papel evaluador de la crítica teatral”, *Estudios de Investigación Franco-Española*, 12 (1995), pp. 11-52.
- “Traducir en la España romántica. Esbozo de un catálogo bio-bibliográfico de traductores de obras dramáticas francesas”, *Estudios de Investigación Franco-Española*, 13 (1996), pp. 73-231.
- COE, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, Johns Hopkins, 1935.
- *Entertainments in the little theatres of Madrid (1759-1819)*, New York, Hispanic Institute, 1947.
- COLAO, Alberto, *Máiquez, discípulo de Talma*, Cartagena, F. Gómez, 1890.
- COLECCIÓN de conferencias históricas acerca de la España del siglo XIX, Madrid, Ateneo, 1885-1886.
- CONDE GARGOLLA, Enrique, *El Romanticismo español y sus circunstancias*, Zamora, Ediciones Monte Casino, 1983.
- CONTRERAS, Amparo, *Beaumarchais y su teatro en España*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Tesis doctoral en microfichas, 1992.
- COOK, John A., *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University, 1959.
- CORONA, Carlos, *Revolución y reacción en el reinado de Carlos IV*, Madrid, Rialp [Rivadeneira], 1957.
- CORRAL, José María del, *El Madrid de los Borbones*, Madrid, Editorial El Avapiés, 1987.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Costumbristas españoles. Autores correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX*, Madrid, Aguilar, 1964.
- *Registro de arbitristas, economistas y reformadores españoles (1500-1936)*, Madrid, FUE, 1981.
- CORTINES MURUBE, Felipe, “Una defensa del teatro y su contestación. Las comedias en Sevilla”, *Archivo Hispalense*, 74 (1995), pp. 205-213.
- COSO, Miguel Ángel y Juan SANZ, “El corral de comedias de Alcalá de Henares y los corrales de Madrid”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 21-32.
- COSSÍO, José María de, “Don Alberto Lista, crítico teatral de *El Censor*”, *Boletín de la Real Academia Española*, XVII (1930), pp. 396-422.
- *Rutas literarias de la montaña*, Santander, Diputación Provincial, 1960.

- “Un pre-romántico y el romanticismo santanderino”, en *Rutas literarias de la montaña*, pp. 280-283.

COSTA PALACIOS, Angelines, “Una panorámica del teatro en Córdoba: siglos XVI a XIX”, *Axerguía*, 11 (1984).

COTARELO Y MORI, Emilio, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, I, *María Ladvenant y Quirante, primera de los teatros de la Corte*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1896.

- *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, II, *María del Rosario Fernández, La Tirana, primera dama de los teatros de la Corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897.

- *Iriarte y su época*, Madrid, Academia Española, 1897.

- *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.

- *Traductores castellanos de Molière*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, 2 vols.

- “Quintana, censor de teatros”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 4 (1900), pp. 40-44.

- *Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente*, Madrid, Imprenta de Felipe Marqués, 1902.

- *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, III, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales, 1902.

- *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivo, 1904.

- “Introducción” a *Sainetes, de Don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos*, Colección ordenada por Don Emilio COTARELO Y MORI, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1915 y 1928, 2 vols.

- “Editores y galerías de las obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 18 (1928), pp. 121-139.

- *Historia de la zarzuela, o sea del drama lírico desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1934; ed. facsímil con introducción de Emilio CASARES RODICIO, Madrid, ICCMU, 2001.

- *Catálogo abreviado de una colección dramática española, hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español*, Madrid, Viuda e Hijos de J. Ratés, 1930.
- (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras, y mojigangas desde finales del XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Baílly y Bailliére, 1911; ed. facsímil, estudio preliminar e índices por José Luis SUÁREZ y Abrahán MADROÑAL, Granada, Universidad de Granada, 2000, 2 vols.
- COUGHLIN, Edward V., *Neoclassical refundiciones of Golden Age comedias (1772-1831)*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Michigan, 1965.
- COULON, Mireille, *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, PUP, 1993.
- "Transmisión y recepción del teatro dieciochesco", en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1715-1736.
- CREMADES GRIÑÁN, Carmen (coord. y ed.), *De la Ilustración al Romanticismo*, Murcia, Diego Marín, 2003.
- "Manifestaciones literarias", en C. CREMADES GRIÑÁN (coord. y ed.), *De la Ilustración al Romanticismo*, pp. 251-301.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española : (esbozo de una historia de laparodia dramática en la literatura española y análisis de Los Amantes de Teruel, comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979 (Acta Salmanticensia: Filosofía y Letras; 107).
- CRIADO Y DOMÍNGUEZ, Juan Pedro, *Literatas españolas del siglo XIX. Apuntes bibliográficos*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1889.
- CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*, Madrid, Librería Española y Extranjera, 1926.
- CRONIN, Vincent, *Napoleón Bonaparte. Una biografía íntima*, Barcelona, Vergara, 2003.
- CUENCA, Luis Alberto de, "La literatura fantástica española del siglo XVIII", *Anthropos*, 154-155 (1994), pp. 39-45.
- CUETO, Leopoldo Augusto (recop.), *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1871, 3 vols.

- CÚNDARO, Manuel, *Historia político-crítico militar de la plaza de Gerona en los Sitios de 1808 y 1809*, Gerona, Instituto de Estudios Gerundenses, 1950-1953, 2 vols., (Colección de Monografías; 2).
- CURET, Francesc, *Història del teatre català*, Barcelona, aedos, 1967.
- CUSTINE, Adolphe, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, París, Ladvocat, 1838, 2 vols.
- DE LA PEÑA, Pedro J., *Las estéticas del siglo XIX*, Alicante, Aguacilar, 1994.
- DE PAZ, Alfredo, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, trad. de Mar GARCÍA LOZANO, Madrid, Tecnos, 1992.
- DEACON, Philip, "Precisión histórica y estética teatral en el siglo XVIII español", en G. CARNERO, Ignacio J. LÓPEZ y Enrique RUBIO (eds.), *Ideas en sus paisajes. Homenaje al profesor Russell P. Sebold*, pp. 141-149.
- DEFOURNEAUX, Marcelin, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1973.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, Madrid, Saturnino Calleja, 1946.
- DELGADO, Arturo, *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*, Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense, 1987.
- DELGADO, Sabino (ed), *Guerra de la Independencia. Proclamas, Bandos y Combatientes*, Madrid, Editora Nacional, 1979.
- DEMERSON, Georges, *Don Juan Meléndez Valdés et son temps (1754-1817)*, París, C. Klincksieck, 1961 ; trad. española, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, Taurus, 1971, 2 vols.
- "Un aspecto de las relaciones hispano-francesas en tiempo de Fernando VI: las *Memorias literarias de París* de Ignacio de Luzán (1751)", *Textos y estudios del Siglo XVIII*, 9 (1981), pp. 241-273.
- DEMERSON, Paula y F. AGUILAR PIÑAL, *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII. Guía del Investigador*, Madrid, CSIC, 1974.
- DENGLER, Roberto, "Actitudes ante la traducción en el primer tercio del siglo XIX", en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 67-70.
- DÉROZIER, Albert, *Escritores políticos españoles. 1780-1854*, Madrid, Ediciones Turner, 1975.
- *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner, 1978.

- “El significado de las polémicas de la época en torno al teatro de Leandro Fernández de Moratín”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, pp. 61-74.
 - “Relación entre historia y literatura a través de la producción periodística del Trienio Constitucional”, en AA. VV., *Actas del VII Congreso internacional de Hispanistas*, IV, pp. 383-391.
- DÉROZIER, Claudette, *La Guerre d'Indépendance espagnole à travers l'estampe (1808-1814)*, Lillie, Université de Lille III, 1976, 2 vols.
- DI PINTO, Mario, “Comella vs Moratín”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, pp. 141-166.
- “En defensa de Comella”, *Ínsula* 504 (1988), pp.16-17.
 - “Comella vs Moratín. Historia de una controversia”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, pp. 141-166.
 - “Indicios románticos en la escena de finales de XVIII”, en *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, II, pp. 109-122.
 - “Traduzione e ´refundición””, en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, I, pp. 375-386.
- DIANA, Manuel Juan, *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850.
- “Las mujeres en la Guerra de la Independencia”, *La Ilustración Española y Americana*, (1876).
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen, “La teoría dramática de Bances Candamo y la crítica teatral dieciochesca en España”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Transactions of the Seventh International Congress on the Enlightenment*, 263-265 (1989), pp. 1362-1368.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, *Siluetas escénicas del pasado: colección de artículos históricos de costumbres, anécdotas, biografías, bibliografías, etc. del Teatro Español*, Barcelona, Imprenta Viuda de Luis Tasso, s. a.
- *Rita Luna. Apuntes biográficos de la eminente actriz malagueña*, Málaga, Zambrana Hermanos, 1900.
 - “Autores dramáticos de otros siglos. Dionisio Solís”, *Boletín de la Real Academia Española*, XCIV (1929), pp. 440-448.

- y Francisco P. LASSO DE VEGA, *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas. Con un Apéndice sobre los teatros catalán y valenciano*, por José BERNAT Y DURÁN, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, 2 vols.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- (dir.), *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Barcelona, Gustavo Gil / Noguer, 1958.
- (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas. Siglos XVIII y XIX*, Barcelona, Vergara, 1968.
- "Perfil del teatro romántico español", *Estudios Escénicos*, 8 (1968), pp. 29-56.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando, *La guerra de España en sus documentos*, Barcelona, G. P. 1968.
- *La vida española en el siglo XVIII*, Barcelona, Alberto Martín, 1946.
- *La vida española en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, 2ª ed. (1ª ed. 1952).
- *Historia de España en sus documentos. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1983.
- *La vida cotidiana en la España romántica*, Madrid, Edaf, 1993.
- *La Guerra de la Independencia*, Madrid, Planeta, 1994.
- *Fernando VII: el más querido y el más odiado de los reyes españoles*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1996.
- DICCIONARIO bibliográfico de la Guerra de la Independencia Española (1808-1814). Referencias y notas comentadas de obras impresas, documentos y manuscritos de autores nacionales y extranjeros, que tratan de asuntos militares, históricos, políticos, religiosos, económicos, etc., relacionados con dicha Guerra y su época*, Madrid, Servicio Histórico Militar, 1944, 3 vols.
- DICCIONARIO biográfico del Trienio Liberal*, Madrid, Ediciones "El Museo Universal", 1991.
- DIECIOCHO. Studies for I. L. Mc McClelland*, 9 (1986).
- DIEGO GARCÍA, Emilio de, *La España de 1808: entre el mito y la realidad*, <http://www.dianlet.unirioja.es>, 2005.
- DÍEZ BORQUE, José María (coord.), *Historia de la literatura española. III. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1980.
- (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1988, 2 vols.

- y Luciano GARCÍA LORENZO (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.
- DÍEZ GARRETAS, Rosa, *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*, Valladolid, Diputación Provincial, 1982.
- DÍEZ TABOADA, Juan María, *Homenajes. Estudios de Filología Española II*, Madrid, J. M. Díez, 1965.
- “Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios”, en *Homenajes. Estudios de Filología Española II*, pp. 11-20.
- DIRECCIÓN General del Libro y Bibliotecas, Biblioteca Nacional, *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español. Siglo XIX*, Madrid, Arco Libro, 1989-1991.
- DIZ-LOIS, Cristina, *El Manifiesto de 1814*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1967.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, “Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible”, *Dieciocho*, 27.2 (2004), pp. 219-232.
- y Juan Antonio HORMIGÓN (eds.), *Goldoni: Mundo y teatro. Las obras de Goldoni una a una*, Madrid, Publicaciones de Directores de Escena en España, 1993.
- DOMERGUE, Lucienne, “Nicolás de Moratín, censor”, *Revista de Literatura*, 84 (1980), pp. 247-260.
- “Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, pp. 93-106.
- “El Alcalde de Casa y Corte en el “Coliseo”. Teatro y policía en España a fines del Antiguo Régimen”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, pp. 167-187.
- *La censure des livres en Espagne à la fin de l’Ancien Régime*, Madrid, Casa de Velásquez, 1996.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Contribución a la historia de las teorías métricas en España durante los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Anejo XCII de la *Revista de Filología Española*, CSIC, 1975.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco y Julián BRAVO VEGA (eds.), *Calderón. Entre veras y burlas*, Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo del 2000), Logroño, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002.

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, "D. Leandro de Moratín y la sociedad española de su tiempo", *Moratín y la sociedad española de su tiempo: Revista de la Universidad de Madrid*, IX, 35 (1960), pp. 607-642.
- *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid, Ariel, 1965.
 - *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel, 1976.
 - *El Madrid de 1800*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1981.
 - "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III", *Anales de la Literatura Española*, 2 (1983), pp. 177-196.
 - "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II)", *Anales de la Literatura Española*, 3 (1984), pp. 207-284.
 - *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Istmos, 1985.
 - *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- DOMÍNGUEZ, Rosalía y Ángela GALLEGO GARCÍA, "El teatro y los tipos populares en el Madrid del Siglo XVIII", en AA. VV., *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*, pp. 243-254.
- DOMÍNGUEZ, Rosalía, "La tonadilla dieciochesca y sus intérpretes: Tonadilleras y graciosos", en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 201-212.
- DORFLES, Gillo, *Para una nueva teoría de la tragedia (sobre los valores estético-antropológicos de la tragedia)*, Valencia, Torres, 1975.
- DORT, B., *Teatro y sociología*, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968.
- DOWLING, John (ed.), Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, Notas y Documentos, Madrid, Castalia, 1970.
- *Leandro Fernández de Moratín*, New York, Twayne, 1971.
 - "Moratín's circle of Friends: intellectual Ferment in Spain, 1780-1800", *Studies in Eighteenth Century Culture*, V (1976), pp. 165-183.
 - "Ramón de la Cruz, libretista de zarzuelas", *Hispanic Review*, LXVIII (1991), pp. 173-182.
 - "El teatro del siglo XVIII", en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, I, pp. 413-486.
- DUFOUR, Gérard (ed.), *Les espagnoles et Napoléon*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984.

- *La Guerra de la Independencia*, Madrid, Información y Revistas, 1999.
- DUMAS, Alejandro, *De París a Cádiz: Viaje por España*, Madrid, Espasa Calpe, 1929.
- DUMAS, Claude (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique*, Lille, Centre d'Études Ibériques et Ibéro-américaines du XIXe siècle de l'Université de Lille III, 1980.
- (ed.), *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Lille, Université, 1982.
- (ed.), *Les mythes et leur expresión au XIXe siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988.
- DUPLÉ DEL MORAL, Ana (dir.), *Madrid en el Archivo Histórico de Protocolos*, Madrid, Centro Regional de Archivos, Dirección General de Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, 1990.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando, "Respuesta de Fray Diego José de Cádiz al regidor de una de las ciudades de España en torno a la ilicitud de las comedias", *Draco*, 3-4 (1991-1992), pp. 207-251.
- "Autobiografía, espacio urbano e identidad del intelectual ilustrado: El caso de Mor de Fuentes", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 3 (1992), pp. 75-88.
- "Fray Diego José de Cádiz contra el teatro", en A. ROMERO FERRER, F. DURÁN LÓPEZ y Y. VALLEJO MÁRQUEZ (eds.), *VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Juego, fiesta y trasgresión, 1750-1850*, Cádiz, Universidad, 1995, pp. 501-512.
- (ed.), Manuel José QUINTANA, *Memoria del Cádiz de las Cortes*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1996.
- *José Vargas Ponce (1760-1821). Ensayo de una bibliografía y crítica de sus obras*, Cádiz, Universidad, 1997.
- *Catálogo comentado de la autobiografía española (Siglos XVIII-XIX)*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.
- "El campo y la ciudad en los albores de la autobiografía moderna en España (Mor de Fuentes, Posse, Somoza)", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 4-5 (1997), pp. 81-97.
- "Fuentes autobiográficas españolas para el estudio de la Guerra de la Independencia", en F. MIRANDA RUBIO (coord.), *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, pp. 47-120.

- y A. ROMERO FERRER (eds.), *Había bajado de Saturno. Diez calas en la obra de José Vargas Ponce, seguidas de un opúsculo inédito del mismo autor*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo, 1999.
- “El jesuita Vicente Alcoverro, Vargas Ponce, Moratín, Gabriel de Sancha y otros literatos dieciochescos: historia de una olvidada traducción de Horacio”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 7 (1999), pp. 139-199.
- “Autobiografía, Cortes de Cádiz y diálogo humanista: las tertulias constitucionales de la *Vida literaria* de Joaquín Lorenzo Villanueva”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 8 (2000), pp. 41-57.
- “Las *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica”, *Anales de Literatura Española*, 14 (2000), pp. 41-84.
- “La autobiografía como fuente histórica: problemas teóricos y metodológicos”, *Memoria y civilización: anuario de historia de la Universidad de Navarra*, 5 (2002), pp. 153-189.
- *Tres autobiografías religiosas españolas del siglo XVIII: Sor Gertrudis Pérez Muñoz, Fray Diego José de Cádiz, José Higuera*, Cádiz, Universidad, 2003.
- (ed.), *Crónicas de Corte del Semanario Patriótico, 1810-1812*, Cádiz, Ayuntamiento, 2003.
- “Prosas y versos de un periodista olvidado: las colaboraciones de F. P. U. en *El Diario Mercantil* de Cádiz (1812-1813)”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 12 (2004), pp. 139-178.
- “Nuevas adiciones al catálogo de la autobiografía española en los siglos XVIII y XIX (segunda serie)”, *Signa*, 13 (2004), pp. 395-496.
- “Estar dentro de sí mismos: la crisis del Antiguo Régimen en las autobiografías de sus protagonistas”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (coord.), *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, pp. 331-372.
- *Vidas de sabios, el nacimiento de la autobiografía moderna en España (1733-1848)*, Madrid, CSIC, Instituto de la Lengua Española, 2005 (Anejos de *Revista de Literatura*; 65).
- *José María Blanco White o la conciencia errante*, Barcelona, Fundación José Manuel Lara [Biografías], 2005.

- “Humanidad y justicia: el ensayismo en los *Discursos Forenses*”, en J. CAÑAS MURILLO, M. A. LAMA y J. ROSO DÍAZ (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo: (1754-1817)*, pp. 317-336.
 - José Joaquín de Clararrosa, *Diccionario Tragalológico y otros escritos políticos (1820-1821)*, ed., introducción y notas de F. DURÁN LÓPEZ, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2006 (Textos clásicos del Pensamiento Político y Social en el País Vasco; 9).
- DURÁN, Manuel y Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, 2 vols.
- “La crítica calderoniana hasta 1881: Neoclásicos y anti-calderonianos: Calderón en la España del siglo XVIII”, en *Calderón y la crítica. Historia y antología*, I, pp. 14-29.
- DUVIGNAUD, Jean, *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus, 1966.
- DYSERINCK, Hugo (coord.), *Europa en España. España en Europa, Actas del Simposio Internacional de Literatura Comparada*, Barcelona, PPU, 1990.
- EBERSOLE, Alva V., *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula, 1975.
- *Santos Díez González, censor*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1982.
 - *Los sainetes de Ramón de la Cruz: nuevo examen*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1983.
 - *La obra teatral de Francisco Luciano Comella (1789-1806)*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1985.
- EGUÍA RUIZ, Constancio, “Moratín, pretense censor de nuestro teatro”, *Razón y Fe*, 84 (1928), pp. 275-288.
- “Moratín, censor censurado de nuestra escena”, *Razón y Fe*, 85 (1928), pp. 119-135.
- EL SAYED IBRAHIM SOHEIM, E. S., *Don Antonio Valladares de Sotomayor, autor dramático del siglo XVIII*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1993.
- ELORZA, Antonio, “La polémica sobre los oficios viles en la España del siglo XVIII”, *Revista de Trabajo*, 22 (1968), pp. 69-78.
- *La modernización política en España: (ensayos de historia del pensamiento político)*, Madrid, Endymion, 1990.

- “La formación del liberalismo en España”, en F. VALLESPÍN (ed.), *Historia de la Teoría Política*, III, pp. 397-447.
 - J. R. AYMES y J. FONTANA (eds.), *España y la Revolución Francesa*, Barcelona, Crítica, 1989 (Serie general Temas hispánicos; 190).
- ENCISO RECIO, Luis Miguel, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1956.
- “Nipho y los comienzos de la prensa diaria en el continente europeo”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 151-171.
 - (ed.), *El Dos de Mayo y sus precedentes. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, 20-21-22 de mayo de 1992, Madrid, Capital Europea de la Cultura, 1992.
- ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín de, “La llamada “preceptiva literaria” y su enseñanza en España”, Conferencia pronunciada el día 4 de mayo de 1933, Castellón, Publicaciones del Instituto Nacional de 2ª Enseñanza de Castellón, I, fasc. V, 1933, pp. 5-23.
- *Determinación del Romanticismo español y otros ensayos*, Barcelona, Apolo, 1939.
 - “Algunas noticias relativas a Don Francisco Mariano Nipho”, *Revista de Filología*, 28 (1944), pp. 357-377.
 - *El Madrid de Moratín*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1960.
- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- ESDAILE, Charles, “El A. H. N. como fuente de la Guerra de la Independencia Española, 1808-1814”, en F. MIRANDA RUBIO (coord.), *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, pp. 121-130.
- *La Guerra de la Independencia. Una nueva historia*, Barcelona, Crítica, 2003.
- ESPADAS BURGOS, Manuel, *El Dos de Mayo*, Madrid, G. del Toro Editor, 1971.
- ESPÍN TEMPLADO, María Pilar, “La zarzuela: esquema de un género español”, en A. AMORÓS (ed.), *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 21-35.
- ESPINA, Antonio, *Seis vidas españolas*, Madrid, Taurus, 1967.
- “Isidoro Máiquez o el coturno trágico”, en *Seis vidas españolas*, pp. 77-96.
- ESPRONCEDA, José de, *Poesías*, ed. de José MORENO VILLA, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

- ESQUER TORES, Ramón, “Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765”, *Segismundo*, II (1965), pp. 187-226.
- ESTEBAN, José, *El Madrid liberal*, Madrid, Editorial El Avapiés, 1984.
- ESTEPA, Luis, *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII (Estudios sobre los géneros dramáticos del baile y la folla)*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994.
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, *El teatro: síntesis histórica*, Barcelona, Edit. Cervantes, 1930.
- ETIENVRE, Jean-Pierre y Leonardo ROMERO TOBAR (coords.) *La recepción del texto literario. Coloquio de Jaca*, abril de 1986, Zaragoza / Madrid, Secretaría de Publicaciones, Universidad, 1988.
- EZQUERRA ABADÍA, Ramón, *El Madrid del siglo XIX ante los extranjeros*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- FÁBREGAS, Xavier, *Introducción al lenguaje teatral*, Barcelona, Ediciones Asenté, 1975.
- FARALDO, José, *El año 1808 en Madrid*, Madrid, Arróyabe y González, impresores, 1908.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga, *Introducción a la comedia de figurón de José de Cañizares*, Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII* [Recurso electrónico], Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2003.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (ed.), *Los Borbones. Dinastía y Memoria de nación en la España del siglo XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001.
- y Margarita ORTEGA LÓPEZ (eds.), *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, Vol. III, Política y Cultura, Madrid, Autónoma, 1995.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Jovellanos, el patriota*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- FERNÁNDEZ ARIZA, Carmen, *El teatro en Córdoba en el primer tercio del siglo XIX*, Córdoba, Universidad, Servicio de Publicaciones, 2002.
- FERNÁNDEZ BASTARRECHE, Fernando, *El ejército español en el siglo XIX*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1978.

- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, “Luis Moncín, traductor de Goldoni”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 477-486.
- “Los sainetes de Gaspar Zavala y Zamora”, *Castilla* 12 (1987), pp. 59-72.
 - “La literatura francesa del siglo XVIII en la obra dramática de Gaspar Zavala y Zamora”, en AA. VV., *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, I, pp. 283-294.
 - “El mundo del trabajo en la comedia sentimental de Gaspar Zavala y Zamora”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, I, pp. 337-361.
 - La comedia heroica de Luciano Comella ¿Trasmisora de la ideología ilustrada?, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y J. CHECA BELTRÁN (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje al profesor Francisco Aguilar Piñal*, pp. 327-333.
 - *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764)*, Valladolid, Diputación, 1989.
 - “Influencia de Metastasio en la comedia heroica de Gaspar Zavala y Zamora”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XII (1989), pp. 81-87.
 - “La literatura en el siglo XVIII en el “Seminario Erudito”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 171-180.
 - *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña, 1990.
 - “Una atribución a Forner: *Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español (1790)*”, en J. CAÑAS y M. Á. LAMA (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, pp. 419-431.
 - “La comedia heroica de Luciano Comella, ¿transmisora de la ideología ilustrada?”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y J. CHECA BELTRÁN (eds.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, pp. 327-335.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del siglo XIX*, 2ª ed. refundida y considerablemente aumentada, Madrid, Enrique Rubiños, 1879, 2 vols.
- FERNÁNDEZ ESPINO, José, *Estudios de literatura y de crítica*, Madrid, Imprenta de la Andalucía, 1862.
- “De la moral en el drama”, en *Estudios de literatura y de crítica*, pp. 95-110.

- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan Fernando, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1993.
- “El sainete y la Ilustración”, en AA. VV., *El mundo hispánico del Siglo de las Luces*, II, pp. 593-604.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, María del Pilar, “Compañías y obras: notas para una aproximación al teatro canario del siglo XIX”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 282-287.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael, “El historiador B. R. o una aproximación crítica desde Canarias al teatro de la primera mitad del Siglo XIX”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 81-86.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988.
- “Arquitectura teatral en el Madrid del Setecientos”, en AA. VV., *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*, pp. 279-284.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Aurea, “La recepción del teatro traducido: fracaso y éxito”, *Estudios de Investigación Franco-Española*, 12 (1995), pp. 53-67.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *La génesis del fuerismo. Prensa e ideas políticas en la crisis del Antiguo Régimen (País Vasco, 1750-1840)*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, A. R., “Ideas estéticas y juicios críticos del P. Feijoo en torno a la problemática del teatro del siglo XVIII”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XL (1964), pp. 19-35.
- *Aportación al estudio el teatro en Mallorca*, Palma de Mallorca, Estudio General Luliano, 1972.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Francisco, *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días, con exclusión de los autores que aún viven. Memoria escrita por ___ y premiada por la Real Academia Española en el concurso del presenta año*, Madrid, Academia Española, Imprenta de Don Alejandro Gómez Fuentenebro, 1867.
- FERRER, José María, *Visión castiza de Madrid en las crónicas e imágenes de la prensa madrileña del siglo XIX*, Madrid, Viajes Ilustrados, 1997.
- FERRER, Melchor, Domingo TEJERA y José F. ACEDO, *Historia del tradicionalismo español*, Sevilla, Trajano, 1941.

- FERRERAS, Juan Ignacio y Andrés FRANCO, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988.
- FIGUERAS MARTÍ, Miguel Alberto, “Para mi Poética basta lo dicho. Luzán, Montiano, Llaguno y la segunda edición de la Poética”, *Tropelías*, 2 (1991), pp. 23-39.
- FLECNIAKOSKA, Jean Louis, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.
- FLITTER, Derek, *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge, University Press, 1992; trad. española, *Teoría y crítica del Romanticismo español*, Cambridge, University Press, 1995.
- FOLA IGURBIDE, José, *El actor. Revisión general del arte escénico y de los valores del arte dramático y literario*, Madrid, Ramona Velasco, s.a. [entre 1910-1917].
- FONTANA, Joseph, *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1971.
- *La quiebra de la monarquía absoluta (1814-1820)*, Barcelona, Ariel, 1983.
 - y Ramón GARRABOU, *Guerra y Hacienda*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1986.
- FRANCOS RODRÍGUEZ, José, *El teatro en España*, Madrid, Imprenta Nuevo Mundo, s.a., 2 vols.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María, “Una colección documental del siglo XIX”, *Castilla*, V (1983), pp. 41-45.
- *Índice bibliográfico de la Colección Documental del Fraile*, Madrid, Servicio Histórico Militar, 1983.
 - “La Guerra de la Independencia como motivo teatral”, *Investigación Franco-Española*, I, Córdoba, 1988, pp. 127-147.
 - y Paul J. GUINARD, “La prensa española del siglo XVIII”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, I, pp. 25-39.
 - “Teatro político durante la Guerra de la Independencia”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, II, pp. 872-896.
 - *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia*, Valencia, Grant & Cutler, 1993.
 - *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1996.

- “El definitivo escollo del proyecto neoclásico de la reforma del teatro. (Panorama teatral de la Guerra de la Independencia)”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, I, pp. 377-396.
- “El teatro político durante el reinado de Fernando VII”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 293-300.
- “Las grandes colecciones documentales de la Guerra de la Independencia”, en F. MIRANDA RUBIO (coord.), *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, pp. 167-180.
- “Teatro en Madrid bajo el gobierno de José Bonaparte (y el proyecto del Reglamento redactado por Moratín)”, en J. A. ARMILLAS VICENTE, (coord.), *La Guerra de la Independencia. Estudios*, II, pp. 761-774.
- “Salones y teatros de sociedad en el siglo XIX”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid, CSIC, 2002.
- “La literatura española en 1808”, *Revista de Historia Militar*, 2 (2005), pp. 267-284.

FROLDI, Rinaldo, “Significación de Luzán en la cultura y literatura españolas del siglo XVIII”, en AA. VV., *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 285-289.

- “El último Luzán”, en *Textos y Estudios del Siglo XVIII*, 9, Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981, pp. 353-367.
- “La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII”, *Criticón*, 23 (1983), pp. 133-151.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, *Guía bibliográfica del teatro*, Valladolid, Diputación Provincial, 1990.

- “La ´teatralidad` de la comedia de magia”, *Draco. Revista de Literatura Española*, 3-4 (1991-1992), pp. 167-189.
- y Sergio VILLA (coords.), *Diccionario general del teatro*, Salamanca, Almar, 2003.

FUENTES, Juan Francisco, *José Marchena. Biografía política e intelectual*, Barcelona, Crítica, 1989.

- “Aproximación al vocabulario socio-político del primer liberalismo español (1792-1823)”, en J. R. AYMES y J. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (eds.), *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, pp. 51-62.
- FUNES, Enrique, *La declamación española (Bosquejo histórico-crítico)*, Sevilla, Díaz y Carballo, 1894.
- GALERSTEIN, Carolin (ed.), *Woman Writers of Spain: An Annotated Bibliography*, Nueva York, Greenwood Press, 1986.
- GALLEGO Y BURÍN, “Los periódicos granadinos en la Guerra de la Independencia: 1808-1814”, *La Alhambra*, Granada, XXI (1918), pp. 110-112, 131-133 y 156-447.
- GALLEGO, Antonio, “Introducción al estudio de la ópera española en el siglo XIX”, *Cuadernos de Música*, 1-2 (1982).
- GALLEN, Guillermo Gustavino, *La imprenta de Don Benito Monfort (1757-1852), Nuevos documentos para su estudio*, Madrid, Imprenta Soler, 1943.
- GANDÍA, Enrique, *Orígenes del Romanticismo*, Buenos Aires, Atalaya, 1946.
- GANELIN, Charles, “Reworking the *comedia*: A Prolegomenon to a Study of the *refundición*”, *Hispania*, 74 (1991), pp. 240-249.
- *Rewriting Theatre: The Comedia and the Nineteenth-Century Refundición*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1994.
- GARCÍA, Albano, “Más documentos sobre la marcha de Napoleón y sus tropas en 1808”, *Hispania*, Revista española de Historia, tirada aparte del tomo XXIX (1969), pp. 165-178.
- GARCÍA, Andrés M., *Aproximación a los géneros y estilos teatrales*, Valladolid, Diputación Provincial, 1990.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC, 1991.
- *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: Los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad, 1978.
- *Introducción a la poética clasicista: Comentario a las “Tablas Poéticas” de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988.
- *Formación de la teoría literaria moderna*, Madrid, Cupsa, 1977, I; Murcia, Universidad, 1980, II.
- “Retórica general literaria o poética general”, en AA. VV., *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguaje*, I, pp. 11-21.

- y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1990.
 - y Javier HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, *Las ideas literarias en España*, Berkeley, University of California Press, 1971.
- GARCÍA CORTÉS, Mariano, “El Madrid de José Bonaparte”, *La Hoja del Lunes*, Madrid, 1 de diciembre de 1941, p. 4.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (et al), *Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, I y II, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús, “La recepción del teatro sentimental francés en España”, en F. LAFARGA (ed.), *Coloquio “Imágenes de Francia en las letras hispánicas”*, pp. 299-306.
- “La versión española de *La Brouette du vinagrier* (L. S. Mercier, 1775), *El trapero de Madrid* (Valladares de Sotomayor, 1784)”, en AA. VV., *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, pp. 327-330.
 - *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca, 1990.
 - “*El comerciante inglés* y *El fabricante de paños*: de la traducción a la adaptación”, *Anales de Literatura Española*, 7 (1991), pp. 85-97.
 - “La Real Cédula de 1783 y el teatro de la Ilustración”, *Bulletin Hispanique*, XCV (1993), pp. 673-92.
 - “Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, II, pp. 427-446.
 - “Originalidad-imitación en *La escuela de la amistad* o *El filósofo enamorado*”, en J. CAÑAS MURILLO y M. Á. LAMA (ed.), *Juan Pablo Forner y su época*, pp. 433-448.

- “El drama francés”, en F. LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 106-126.
 - “Catálogo de traducciones de dramas franceses”, en F. LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 295-324.
- GARCÍA GUAL, Carlos, “Sobre la *Versión parafrástica del Arte Poética* de Horacio”, en E. PALACIOS FERNÁNDEZ (coord.), *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración*, pp. 70-79.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco, “El gremio de representantes”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 535-542.
- “Archivo de la Cofradía de la Novena”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 543-568.
- GARCÍA HURTADO, Manuel-Reyes, “La traducción en España, 1750-1808: Cuantificación y lenguas en contacto”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, pp. 35-44.
- GARCÍA LARA, Fernando, “Noticias en la prensa dieciochesca del fenómeno romántico”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 231-238.
- GARCÍA LÓPEZ, José, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1969, 14ª ed.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX”, *Segismundo* 5-6 (1967), pp. 191-199.
- “La comedia burlesca en el siglo XVIII. *Las Mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer”, *Segismundo*, 25-26 (1977), pp. 131-146.
 - “*El hermano de su hermana*, de F. Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, XLIV, 87 (1982), pp. 5-23.
 - “Un sainete atribuido a Gaspar Zavala y Zamora: *Sancho Panza en la Ínsula*”, en J. ALVAREZ BARRIENTOS y J. CHECA BELTRÁN (eds.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, pp. 407-416.
 - (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
 - (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichemberger, 2000.
- GARCÍA MENÉNDEZ, Javier, “El discurso sobre hacer útiles y buenas los teatros y los cómicos (1784) del duque de Híjar”, *Dieciocho*, 26, 2 (2003), pp. 295-315.

- GARCÍA MERCADAL, José, *Historia del Romanticismo en España*, Barcelona, Labor, 1943.
- *Palafox, Duque de Zaragoza (1775-1847)*, Madrid, Gran Capitán, 1948.
 - (trad. y ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, 6 vols.
- GARCÍA PRADO, Justiniano (et al), *La Guerra de la Independencia: Estudios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1982.
- GARCÍA RÁMILA, Ismael, *España ante la invasión francesa*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, José María, *Guerra de la Independencia. Ensayo histórico-político de una epopeya española*, Barcelona, Luis de Caralt, 1945, 2 vols.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, “Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, 1 (1994), pp. 61-82.
- GARCÍA SORIANO, Justo, *Anales de la Imprenta en Murcia y noticia de sus impresores*, Madrid, Editorial García Enciso, 1941.
- GARCÍA TEJERA, Carmen, *Conceptos y teorías literarias del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1989.
- “Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX”, en AA. VV., *Investigaciones semióticas III. Retórica y lenguaje*, Madrid, I, pp. 449-457.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa C., *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo* de Lope de Vega y F. Monteser, Pamplona, EUNSA, 1991 (Números anejos de RILCE; 6).
- “*El cerco de Tagarete*, una comedia burlesca de F. Bernardo de Quirós”, *Criticón*, 37 (1987), pp. 77-115.
- GARCÍA VALERO, Vicente, *Crónicas retrospectivas del teatro por un cómico viejo*, Madrid, Librería Guttenberg, de José Ruiz, 1910.
- GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, Editorial Católica, 1979-1982, 4 vols.
- GARCÍA-LUENGOS, Vega, Rosa FERNÁNDEZ LERA y Andrés DEL REY SAYAGÜÉS, *Ediciones del teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Kassel, Ed. Reichemberger, 2001, 4 vols.

- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos, *Bio-bibliografía de viajeros españoles (siglo XIX)*, Madrid, Ollero y Ramos, 1995.
- *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XIX)*, Madrid, Ollero y Ramos, 1999.
- GARELLI, Patrizia, “Catálogo de traducciones de tragedias italianas”, en F. LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 325-364.
- “Metastasio y el melodrama italiano”, en F. LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 127-138.
 - y Giovanni MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, Alessandria, Edizioni dell'Orto, 2004, 2 vols.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, 1985, 2 vols.
- (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco / Libros, 1988.
 - “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en *Teoría de los géneros literarios*, pp. 9-27.
 - “Géneros literarios”, en D. VILLANUEVA (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, pp. 165-189.
- GARRIDO PALAZÓN, Manuel, *La filosofía de las Bellas Letras y la Historia Literaria en España (1777-1844)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992.
- GATES, David, *La úlcera española. Historia de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 1987.
- GEA ORTIGAS, María Isabel, *El Madrid desaparecido*, Madrid, Ediciones La Librería, 1992.
- GELLA ITURRIAGA, José, “Cancionero de la Independencia”, en AA. VV., *Guerra de la Independencia: Estudios*, II, pp. 373-403.
- GIES, David T, *Agustín Durán, A Biography and Literary Appreciation*, Londres, Tamesis Book, Ltd. 1975.
- *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, Twayne Publishers, 1979.
 - “El Romance y el Romanticismo. Perspectivas de Agustín Durán”, *Dieciocho*, 3 (1980), pp. 62-68.

- “The plurality of Spanish Romanticism”, *Hispanic Review*, 49 (1981), pp. 427-442.
- “Imágenes y la imaginación románticas”, *Romanticismo*, 1 (1982), pp. 49-59.
- *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*, Cambridge, University Press, 1988.
- *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989.
- “Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII”, *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp. 37-60.
- “Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX”, en E. CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, pp. 43-62.
- “Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 68 (1991), pp. 197-210.
- “Dionisio Solís, entre dos / tres siglos”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, II, pp. 163-170.
- “Glorious Invalid: Spanish Theater in the Nineteenth Century”, *Hispanic Review*, 61 (1993), pp. 28-51.
- “La práctica del teatro neoclásico”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, II, pp. 512-520.
- *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996.
- “Forner, la amistad y la patria: *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado (1796)*”, en J. CAÑAS MURILLO y M. Á. LAMA (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, pp. 449-460.
- “El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 245-254.
- “La pervivencia del barroco”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 211-221.
- “El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 300-313.

- “Histeria versus historia: Sobre la imagen del francés en el teatro español (años 1840)”, en J. R. AYMES y J. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (eds.), *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, pp. 177-188.
 - “Dramaturgas españolas del XIX, con un apéndice de autoras y obras”, en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, I, pp. 577-584.
- GIL, Ildelfonso Manuel, “Polémica sobre teatro”, *Archivo de Filología Aragonesa* (Zaragoza), IV (1952), pp. 113-128.
- “Vida y obras de Don José Mor de Fuentes”, *Universidad* (Zaragoza), XXXVII (1960).
 - *Escritores aragoneses (ensayos y confidencias)*, Zaragoza, Librería General, 1979.
 - “El teatro de Mor de Fuentes”, en *Escritores aragoneses (ensayos y confidencias)*, pp. 69-87.
- GIL GONZÁLEZ, José Matías, *Vida y poesía de Alberto Lista. Estudio biográfico y textual (Apuntes para una edición crítica)*, Sevilla, Universidad, 1992.
- GIL NOVALES, Alberto, *La prensa en la revolución liberal*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.
- “La dualidad napoleónica en España”, en G. DUFOUR (ed.), *Les espagnoles et Napoléon*, pp. 7-23.
 - Ana BONED COLERA y María Antonia FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*, Madrid, El Museo Universal, 1991.
 - *La revolución liberal*, Madrid, Ediciones del Orto, 2001.
 - “Los periódicos de la Guerra de la Independencia como fuente histórica para el período”, en F. MIRANDA RUBIO (coord.), *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, pp. 181-202.
 - “El tema de los afrancesados y la pérdida de la libertad en España”, en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, I, pp. 585-624.
 - (coord.), *La revolución liberal española en su diversidad peninsular (e insular) y americana*, en prensa.
- GLENDINNING, Nigel, *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1986.

- GOENAGA, Ángel y Juan P. MAGUNA, *Teatro español del siglo XIX*, Madrid, Las Américas, 1972.
- GOMARÍN GUIRADO, Fernando, *Incidentes entre el Obispo y la oligarquía de Santander por representaciones teatrales en vísperas de la Guerra de la Independencia*, Santander, F. Gomarín, 1983.
- GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española. Siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1984.
- GÓMEZ DE ARTECHE Y MORO, José, *Guerra de la Independencia. Historia Militar de España de 1808 a 1814*, Madrid, Imprenta Crédito Comercial, 1868-1903, 14 vols.
- *Juan Martín el Empecinado: La Guerra de la Independencia bajo su aspecto popular. Los guerrilleros*, Barcelona, [s.n.], 1888.
 - *La mujer en la Guerra de la Independencia*, Madrid, Hijos de J. A. García, 1903.
 - *Dos de Mayo de 1808. Himnos*, Madrid, Juan Bravo, 1908.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario de teatro*, Madrid, Akal, 1998.
- GÓMEZ HIDALGO, V., I. LUCAS DE LA ENCINA y C. PÉREZ ESCRIBANO, “Catalogación de libretos de teatro breve de la colección de José Rubio conservados en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”, *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 5 y 6 (1997-1999), pp. 155-347.
- GÓMEZ IMAZ, Manuel, *Bibliografía de la Guerra de la Independencia*, Sevilla, s.n., 1888.
- *Sevilla en 1808. Servicios patrióticos de la Suprema Junta y relaciones de los Regimientos creados por ella*, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1908.
 - *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia. (1808-1814)*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1910.
 - “Cádiz, 1810 a 1812”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Cádiz*, 2 (1910), pp. 9-17.
 - (colecc.), *Papeles patrióticos en verso. 1808-1814*, Sevilla, B. N., Fondo Gómez Imaz.
 - (colecc.), *Papeles varios patrióticos*, B. N., Fondo Gómez Imaz.

- GÓMEZ REA, Javier, “Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)”, *Cuadernos Bibliográficos*, 31 (1974), pp. 65-140; y en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 487-524.
- GÓMEZ, Julio, “Don Blas de Laserna: Un capítulo en la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 7 (1925), pp. 406-430; 8 (1925), pp. 531-548; 9 (1926), pp. 88-104.
- GONZÁLEZ DE GARAY, María Teresa, “De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa”, *Cuadernos de investigación. Filología*, I-II (1983), pp. 199-234.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, Pilar, *Diccionario de temas de la literatura española*, Madrid, Istmo, 1990, (Fundamentos; 108).
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel y Ermitas PENAS VARELA, *Cronología de la literatura española. Tomo III. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España (1800-1833)*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934-1941, 3 vols.
 - *El alumbrado público de Madrid en el siglo XVIII*, Madrid, Filosofía y Letras, 1943.
 - “Nuevas noticias sobre Isidoro Máiquez”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 56 (1948), pp. 73-128.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás, *La Caramba (Vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del siglo XVIII)*, Madrid, Ed. Morata, 1944.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis, *El actor convencional frente al actor naturalista. Reflexiones en torno al arte de la declamación en España*, Madrid, Ed. Visión Net, 2003.
 - *Catálogo de estudios sobre el teatro romántico español y sus autores*, Madrid, FUE, 2005.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (coord.), Marieta CANTOS CASENAVE y Alberto ROMERO FERRER (eds.), *IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo, 1750-1850. Historia, memoria, ficción*, Cádiz, Universidad, 1999.
 - *El Cádiz romántico: Un paseo literario*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- GRAHIT Y PAPÉLL, Emilio, *Reseña histórica de los sitios de Gerona de 1808 y 1809*, Gerona, Paciano Torres, 1894.

- GRANDA, Juan José, “Escenografía y dirección escénica”, en *El teatro de Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro de arte*, pp. 35-50.
- GRANJA, Agustín de la y María Luisa LOBATO, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español*, Madrid, Universidad de Navarra Iberoamericana Vertuert, 1999.
- GREGG, Karl C., *An Index to the Spanish Theatre Collection in the London Library*, Charlottesville, Virginia, Donald McGrady, 1984.
- *An Index to the Teatro Español Collection in the Biblioteca de Palacio*, Charlottesville, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1987.
- GREGORIO CIRILLO, Valeria de, “Les spectacles du pouvoir: Théâtralité et théâtre á Naples sous Joseph Bonaparte”, en M. BOIXAREU y R. DESNÉ (eds.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, pp. 205-226.
- GUAZA Y GÓMEZ TALAVERA, Carlos, *Músicos, poetas y actores*, Madrid, F. Maroto, 1884.
- GUERRERO CASADO, Alfonso, “Un ardiente defensor de Calderón en el siglo XVIII: Tomás de Erauso y Zabaleta”, en AA. VV., *Ascuá de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, pp. 39-56.
- GUERRERO LATORRE, Ana, *El Censor (1781-1787): periódico ilustrado en la España de Carlos III*, Tesis doctoral inédita dirigida por José CEPEDA ADÁN.
- GUÍA de los Archivos de Madrid, prólogo de Don Francisco SINTES Y OBRADOR, director general de Archivos y Bibliotecas, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1952.
- GUIMERÁ, Agustín (ed.), *El reformismo borbónico*, Madrid, Alianza Universidad, 1996.
- GUILLÉN BERMEJO, María Cristina e Isabel RUIZ DE ELVIRA SERRA (coords.), *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII-XIX*, Madrid, Dirección General del Libro y Biblioteca, 1990.
- GUINARD, Paul-J., “Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español de fines del siglo XVIII: Una adaptación de Valladares de Sotomayor”, *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), pp. 283-304.
- GUSTAVINO GALLENT, Guillermo, *Los bombardeos de Argel en 1783 y 1784 y su repercusión literaria*, Madrid, 1950.
- GUTIÉRREZ FLORIÁN, Fabián, *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Valladolid, Universidad, 1993.

- GUZMÁN, Flora, *La España de Goya*, Madrid, Altalena, 1981.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1968-1972, 4 vols.
- HELMAN, Edith, *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970.
- "Una sátira de Jovellanos sobre teatro y toros", en *Jovellanos y Goya*, pp. 71-90.
- "Goya, Moratín y el teatro", en *Jovellanos y Goya*, pp. 257-271.
- HEMEROTECA Municipal de Madrid. *Memoria y Catálogo de las publicaciones madrileñas*, Madrid, Blass, 1928.
- HERGUETA Y MARTÍN, Domingo, *Cantos y poesías populares de la Guerra de la Independencia*, Burgos, Imprenta Cariñena, s.a.
- *Don Preciso, su vida y sus obras*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1930.
- HERNÁNDEZ ENVIZ, Leonor, "Los Papeles del Gobierno Intruso en el Archivo General de Simancas", en F. MIRANDA RUBIO (coord.), *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, pp. 213-236.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (S. XIX y XX)*, Madrid, Lira, 1994.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, "Propuesta para una nueva lectura de las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX" en AA. VV., *Europäische Vol. II* - (ed.), "Supuestos etimológicos de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX", en AA. VV., *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguaje*, I, pp. 537-544.
- (ed.), *Retórica y Poética*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, 1991,
- HERNÁNDEZ, Mario, "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: La Ilustración frente al Barroco", *Revista de Literatura*, XLII, 84 (1980), pp. 185-220.
- HERR, Richard, "Hacia el derrumbe del Antiguo Régimen: crisis fiscal y desamortización bajo Carlos IV", *Moneda y Crédito*, 118 (1971), pp. 37-100.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, "Fuentes manuscritas e impresas de la obra literaria de Don Antonio Valladares de Sotomayor", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 6 (1984), pp. 87-106.
- "Don Antonio Valladares de Sotomayor: Datos biográficos y obra dramática", en AA. VV., *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, II, pp. 349-365.

- *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1993.
- “Luciano Francisco Comella”, *Información Cultural*, 81 (1990), pp. 22-31.
- “Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII”, en AA. VV., *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, II, pp. 789-803.
- “Hacia la profesionalización del escritor: el dramaturgo a fines del siglo XVIII en un *Discurso* dirigido a Armona”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y J. CHECA BELTRÁN (eds.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, pp. 529-441.
- “Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII (Hacia los derechos de autor)”, *Revista de Literatura*, 115 (1996), pp. 47-82.
- “Derechos de traductor de obras dramáticas en el siglo XVIII”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, pp. 397-406.

HERRERO GARCÍA, Miguel, *Madrid en el teatro*, Madrid, CSIC, 1963.

HERRERO SALGADO, Félix, *Cartelera teatral madrileña, 2 (1840-1849)*, *Cuadernos Bibliográficos*, IX, 1963.

HERRERO, Javier, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

- “Terror y literatura: Ilustración, revolución y los orígenes del movimiento romántico”, en J. L. VARELA (ed.), *La literatura española de la Ilustración: Homenaje a Carlos III*, pp. 131-153.

HESSE, Everett Wesley, *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1968.

HIGASHITANI, Hideito, *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Playor, 1973.

- “Estudios de las tres obras teatrales traducidas por Moratín”, en *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*, pp. 139-155.

HOFFMEISTER, Gerhart, *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*, versión española de Isidro GÓMEZ ROMERO, Madrid, Gredos, 1980.

- “Gessner y Kotzebue en España”, en *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*, pp. 140-142.

HORMIGÓN, Juan Antonio, *Teatro. Realismo y cultura de masas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974.

- *Autoras en la Historia del teatro español (1500-1994) Vol. I: ss. XVII-XIX*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1996.

- "Inicios de la dirección de escena en España", *ADE-Teatro*, 100 (2004), pp. 1-4.

HORNEDO, Rafael María de, "Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII", en R. GARCÍA VILLOSLADA (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, IV, pp. 311-360.

HUERTA CALVO, Javier (ed.), "La crítica de los géneros literarios", en P. AULLÓN DE HARO (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, pp. 83-139.

- *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor, 1984 (Lectura crítica de la literatura española; 4).

- *Teatro breve de los siglos XVI y XVII: entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, estudio preliminar, edición y notas de J. HUERTA CALVO, Madrid, Taurus, 1985 (Temas de España; 148).

- Harm DEN BOER y Fermín SIERRA MARTÍNEZ (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII, historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Ámsterdam, Rodopi, 1989 (Diálogos hispánicos de Amsterdam; 8/1-3).

- *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1989.

- "Ramón de la Cruz y la tradición del teatro cómico breve", *Ínsula*, 574 (1994), pp. 12-13.

- *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995 (Oro viejo; 3).

- *Una fiesta burlesca del siglo de oro: Las bodas de Orlando: comedia, loa y entremeses*, ed. crítica, introducción y notas de J. HUERTA CALVO, Viareggio (Lucca), M. Baroni, 1998 (Agua y peña; 6).

- y E. PALACIOS FERNÁNDEZ (eds.), *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Ámsterdam, Rodopi, 1998.

- "Imágenes de la locura festiva en el siglo XVIII", en J. HUERTA CALVO y E. PALACIOS FERNÁNDEZ (eds.), *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, pp. 219-245.

- “Comicidad y marginalidad en el sainete dieciochesco”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.), *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, pp. 51-76.
 - y E. PERAL VEGA, “Guía bibliográfica del teatro breve (1)”, *Ínsula*, 639-640 (2000), pp. 16-17
 - *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001 (Arcadia de las letras; 4).
 - E. PERAL VEGA y Jesús PONCE CÁRDENAS, *Tiempo de burla : en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001.
 - “Los espejos de la burla. Raíces de la comedia burlesca”, en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, pp. 161-176.
 - E. PERAL VEGA y H. URZÁIZ TORTAJADA (eds.), *Calderón en Europa*, Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología (23 al 26 de octubre del 2000), Sevilla, Iberoamericana, Vervuert, 2002.
 - (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols. II: Del Siglo XVIII a la época actual.
 - “Bosquejo de una historia del teatro cómico breve en España”, en A. NARBONA JIMÉNEZ (coord.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, II, pp. 1489-1499.
 - (et al), *El viaje entretenido [Recurso electrónico]: historia virtual del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003.
 - “Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Post-modernidad”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 699-700 (2004), pp. 475-496.
 - E. PERAL VEGA y H. URZÁIZ TORTAJADA, *Teatro español: (de la A a la Z)*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Espasa Calpe, 2005.
 - “Bosquejo de una historia del teatro cómico breve en España”, en A. ROMERO FERRER (ed.), *Juan Ignacio González del Castillo: estudios sobre su obra*, pp. 19-32.
- HUERTA VIÑAS, Fernando, “Didactismo y sentimiento en el teatro de Jovellanos: Una estética dramática a dos siglos de distancia”, *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 164-174.
- “El comediógrafo mal-tratado: Luciano Comella y la Ilustración”, *Hispanic Review*, LXVIII (1991), pp. 183-190.

- “Un cambio ideológico en el teatro, visto a través de tres obras de Luciano Francisco Comella”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, II, pp. 171-182.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, *Teatro musical español en el Madrid Ilustrado*, Madrid, El Avapiés, 1989.
- *Música y bailes escénicos españoles*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1989.
- *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*, Madrid, Avapiés, Ediciones La Librería, 2005.
- HURTADO, José y Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, *Historia de la literatura española*, Madrid, 1949.
- IBÁÑEZ MARÍN, José, *Bibliografía de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Imprenta de la *Revista Técnica de Infantería y Caballería*, 1908.
- ICHAS, A., *Madame de Montehermoso, marquise des plaisirs et dame de Carresse*, París, Atlántica, 2001.
- IGLESIAS, María Carmen (ed.), *Estudios de la historia del pensamiento español (Siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori, 1991.
- IGLESIAS DE SOUZA, Luis, *Teatro lírico español*, La Coruña, Diputación Provincial, 1991, 4 vols.
- ILARRAZ, Aurora Virginia: *La prensa española ante el Romanticismo europeo: resistencia y recepción (1780-1836)*, Tesis doctoral, Universidad de Indiana, University Microfilms, 1986.
- ÍNDICE alfabético de materias, personas y lugares. Sección de Estado, Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1976, 2 vols.
- IZQUIERDO HERNÁNDEZ, Manuel, *Antecedentes y comienzos del reinado de Fernando VII*, Madrid, Cultura Hispánica, 1963.
- IZQUIERDO IZQUIERDO, Lucio, “Una aportación a la historia del teatro de Valencia”, *Anales de la Real Academia de la Cultura Valenciana*, 69 (1992), pp. 185-202.
- “Cartelera teatral valenciana (1832-1850)”, *Anales de la Real Academia de la Cultura Valenciana*, 70 (1993), pp. 139-196.
- “El teatro en Valencia (1800-1832)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 69 (1989), pp. 257-305.

- “El teatro menor en Valencia (1800-1850)”, *Revista de Literatura*, LII, 103 (1990), pp. 101-128.
- JACOBSON, Margaret, *Origins of Spanish Romanticism: a selective annotated bibliography*, Michigan, University Microfilms International, 1985.
- JONES, Joseph R., “María Rosa de Gálvez, Rousseau y el melólogo en la España del siglo XVIII”, *Dieciocho*, 19 (1996), pp. 165-179.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *La teoría literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptiva)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.
- JOVER ZAMORA, José María, “La Guerra de la Independencia española en el marco de las guerras europeas de liberación (1808-1814)”, en S. AMADO LORIGA (et al), *La Guerra de la Independencia española y los sitios de Zaragoza*, pp. 41-165.
- *Política, Diplomacia y Humanismo popular en la España del siglo XIX*, Madrid, Turner, 1976.
- (ed.), *Historia de España, XXXV, 2. La época del Romanticismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- Guadalupe GÓMEZ-FERRES y Juan Pablo FUSI AIZPURÚA, *España: Sociedad, política y civilización (Siglos XIX-XX)*, Barcelona, Areté, 2000.
- JUNTA de Iconografía Nacional, *Guerra de la Independencia. Retratos*, Madrid, 1908.
- JURADO, José, “La viuda de Padilla de Martínez de la Rosa”, en AA. VV., *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, pp. 511-520.
- JURETSCHKE, Hans, *Origen doctrinal y génesis del Romanticismo español*, Madrid, Ateneo, 1954.
- *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1961.
- “El teatro español y el Romanticismo alemán”, *Filología Moderna*, 48 (1966), pp. 59-73.
- “El Neoclasicismo y el Romanticismo en España: su visión del mundo, su estética y su poética”, *Arbor*, 285 (1969), pp. 5-20.
- “La recepción de la cultura y la ciencia alemana en España durante la época romántica”, en G. DÍAZ-PLAJA (et al), *Estudios Románticos*, Valladolid, s.n., 1975, pp. 63-120.
- *Los orígenes del Romanticismo en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

- “Breve resumen de la historiografía sobre el Romanticismo”, *Romanticismo* 1 (1982), pp. 9-26.
- *Los afrancesados durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Sarpe, 1986, (1º ed. 1962).
- JUTGLAR, Antonio, *Ideologías y clases en la España contemporánea*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.
- S. JÜTTNER (ed.), *Spanien und Europa im zeichem der aufklärung*, Frankfurt am Mainz, Peter Lang, 1991.
- KAHILUOTO RUDAT, Eva Marja, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga: orígenes, significado y actualidad*, Madrid, Gredos, 1971.
- “Lo prerromántico: una variante neoclásica en la estética y literatura españolas”, *Iberorromania*, 15 (1981), pp. 47-69.
- “Rosa María Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico”, *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 238-248.
- KANY, Charles E., “Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, año VI, 23 (1929), pp. 245-284.
- “Theatrical Jurisdiction of the Juez Protector in XVIII th-Century Madrid”, *Revue Hispanique*, LXXXI (1993), pp. 382-393.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1967.
- KLEINERTZ, Rainer (ed.), *Teatro y música en España. Siglo XVIII*, Kassel-Berlín, Reichenberger, 1996.
- KLOITZ, Volker, *Zarzuelas y operetas. Un completo recorrido por un género popular de la música*, Buenos-Aires, Vergara, 2004.
- LA PARRA LÓPEZ, Emilio, *La libertad de prensa en las Cortes de Cádiz*, Valencia, Nau Llibres, 1984.
- *Manuel Godoy. La aventura del poder*, prólogo de C. SECO SERRANO, Barcelona, Tusquets Editores S. A, 2002.
- LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio, “Adiciones y precisiones a un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX”, *Boletín Millares Carlo*, 2 (1980), pp. 287-322.
- “La trayectoria histórico-literaria de los Amantes de Teruel”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), pp. 237-260.

- “Adiciones a un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX” *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 4 (1982), pp. 41-92.
- “Bibliografía de repertorios básicos para la confección de un catálogo de literatos españoles del siglo XIX”, en AA. VV., *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, I, pp. 169-203.
- “Adiciones a un diccionario de deudónimos literarios españoles”, *Dicenda*, 2 (1983), pp. 175-184.
- “Precisiones biográficas y bibliográficas en un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 6 (1984), pp. 7-14.
- “Más referencias sinodales sobre las actividades teatrales y parateatrales de la Edad Media”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 15 (1992), pp. 223-232.
- “Estudio sobre los repertorios tipobibliográficos españoles”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 23 (1998), pp. 327-366.
- “Estudio sobre los repertorios bio-bibliográficos españoles”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 24 (1999), pp. 329-357.
- (comp.), *La imprenta en España [Recurso electrónico]: compilación de repertorios clásicos*, Madrid, Fundación Histórica Tavera, 1999, 3 discos (CD-ROM).
- (comp.), *Biobibliografías españolas [Recurso electrónico]: compilación de repertorios clásicos*, Madrid, Fundación Histórica Tavera, 2001-2002, 3 discos (CD-ROM) (Colección Clásicos Tavera; 6, 7 y 8).

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán, “Una mirada sobre la tonadilla: música, textos e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico”, en AA. VV., *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, pp. 38-47.

LAFARGA, Francisco, “Traducciones españolas de *Zaïre* de Voltaire en el siglo XVIII”, *Revue Littérature Comparée*, LI (1977), pp. 343-355.

- *Voltaire en España, 1735-1835*, Barcelona, Universitat, 1982.
- *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Publicacions Universitat, I, *Impresos*, 1983; II, *Manuscritos*, 1988.
- “Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, pp. 227-238.

- “Traducción e historia del teatro”, *Anales de la Literatura*, 5 (1986), pp. 219-230.
- “Sobre el teatro nuevo español (1800-1801): ¿español?”, en J. C. SANTOYO (et al), *Fidus Interpres. Actas de las primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, II, pp. 23-32.
- (ed.), *Coloquio “Imágenes de Francia en las letras hispánicas”*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.
- “El teatro de la revolución y la revolución en el teatro: el caso de España hasta 1835”, en AA. VV., *Cultura hispánica y Revolución francesa*, pp. 129-147.
- “El teatro ilustrado en España, entre tradición y modernidad”, en S. JÜTTNER (ed.), *Spanien und Europa im zeichem der aufklärung*, pp. 143-156.
- “Teatro político español (1805-1840): ensayo de un catálogo”, en E. CALDERA (ed.), *Teatro politico spagnolo del ottocento*, pp. 167-243.
- “Una colección dramática entre dos siglos”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, II, pp. 183-194.
- “Noticias y opiniones sobre teatro en la *Década Epistolar* del Duque de Almodóvar”, en AA. VV., *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, I, pp.443-450.
- “Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (Coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, II, pp. 799-823.
- “Melólogo y unipersonal. La música teatral”, en “Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII”, pp. 812-814.
- “Juan Pablo Forner y la traducción”, en J. CAÑAS MURILLO y M. Á. LAMA (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, pp. 111-120.
- “Autores y obras del teatro francés en la *Década epistolar* del Duque de Almodóvar”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y J. CHECA BELTRÁN (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje al profesor Francisco Aguilar Piñal*, pp. 543-554.
- (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat, 1997.
- “Catálogo de traducciones de comedias francesas”, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 235-294.
- “Catálogo de traducciones de piezas en inglés”, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 403-404.

- *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España (siglos XVI-XX)*, Barcelona, PPU, 1998.
 - (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat, 1999.
 - “Hacia una historia de la traducción en España”, en *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, pp. 11-34.
 - “La presencia francesa en el teatro neoclásico”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1737-1760.
- LAMA, Miguel Ángel, “Transmisión y recepción del teatro del siglo XIX”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 2085-2104.
- LAMARQUE, María del Pilar, “Nota sobre Mariano Luis de Urquijo”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI, 24 (1929), pp. 470-477.
- LARRAZ, Emmanuel, “La satire de Napoléon Bonaparte et de Joseph dans le théâtre espagnol: 1808-1814”, en AA. VV., *Hommage à André Joucla-Ruau*, pp. 125-137.
- “Le théâtre à Palma de Majorque pendant la Guerre de l’Indépendance : 1811-1814”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, I (1974), pp. 315-355.
 - “Liste de pièces jouées à Palme de Majorque pendant la Guerre de l’Indépendance : 1811-1814”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, X (1975).
 - “Teatro y política en el Cádiz de las Cortes”, en AA. VV., *Actas del V Congreso de Hispanistas*, pp. 571-578.
 - “Josep Robrenyo et le premier théâtre catalán d’agitation politique: 1820-1823”, en SOCIÉTÉ DES HISPANISTES FRANÇAIS, *Hommage des Hispanistes Français à Noel Salomón*, pp. 475-486.
 - “Le statut des comédiens dans la société espagnole du début du XIXème”, en C. DUMAS (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique*, pp. 27-40.
 - *La Guerre d’Indépendance espagnole au théâtre 1808-1824*, Aix-en-Provence, University de Provence, 1987.
 - *Théâtre et politique pendant la Guerre d’Indépendance espagnole: 1808-1814*, Aix-en-Provence, University de Provence, 1988.
 - “El teatro de propaganda política de Francisco de Paula Martí durante la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal”, en E. CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, pp. 105-124.

- LAYER, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1989; Apéndice del traje español por Enriqueta ALBIZNA HUARTE, pp. 285-355.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Ignacio de Luzán y el Neoclasicismo”, *Universidad*, XXXVII, Zaragoza (1960), pp. 48-70.
- *Moratín en su teatro*, Oviedo, Universidad, Cátedra Feijoo, 1961.
 - *Estudios de poética. La obra en sí*, Madrid, Taurus, 1986.
 - *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- LE GENTIL, Georges, *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIXe siècle*, París, Hachette, 1909.
- LEAL FUERTES, José, “Del antiguo Corral de la Pacheca al Teatro Español”, *Villa de Madrid*, 41 (1973), pp. 25-32.
- LEÓN TELLO, Pilar, *Un siglo de fomento español (Años 1725-1825), Expedientes conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- LEZA, José Máximo, “Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, *Artigrama*, 12 (1996-1997).
- “El teatro musical”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1687-1714.
- LINARES ROS, Carmen, “Bibliografía para cuatro siglos de teatro en Madrid”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 453-486.
- LISSORGUES, Yvan (ed.), *Realismo y naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- LLORDÉN, Andrés, *La imprenta en Málaga. Ensayo para una tipobibliografía malagueña*, Málaga, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, CSIC, 1973.
- LLORENS CASTILLO, Vicente, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia, 1968.
- *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979.
- LLORENTE, Juan Antonio, *Historia crítica de la Inquisición en España*, Madrid, Hiperión, 1980.
- LLOVET, Enrique, “Vigencia escénica de D. Ramón de la Cruz”, en *Semana del Teatro Español. “El teatro del siglo XVIII”*, pp. 60-71.
- LOBATO, María Luisa (et al), *Mito y personaje*, III y IV Jornadas de Teatro de la Universidad de Burgos, Burgos, Ayuntamiento, 1995.

- LOLO, Begoña, "Itinerarios musicales en la tonadilla escénica", en AA. VV., *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, pp. 14-31.
- LOPE, Hans-Joachim, "La imagen de los franceses en el teatro español de propaganda durante la Guerra de la Independencia (1808-1813)", *Bulletin of Hispanic Studies*, 68 (1991), pp. 219-229.
- LÓPEZ MARSÁ, Flora, "El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte", en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 69-84.
- LÓPEZ TEBAR, Juan, *Los famosos traidores: los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Madrid, 2001.
- "Los métodos de captación del régimen josefino: la propaganda afrancesada", en A. GIL NOVALES (coord.), *La revolución liberal española en su diversidad peninsular (e insular) y americana*, en prensa.
- LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa, "Censura civil e integración nacional: el censor ilustrado", en AA. VV., *El mundo hispánico del Siglo de las Luces*, II, pp. 855-867.
- LORENZ, Charlotte M., "Seventeenth Century Plays in Madrid From 1801-1818", *Hispanic Review*, 6 (1938), pp. 324-331.
- "Translated plays in Madrid theatres (1808-1818)", *Hispanic Reviews*, 9 (1941), pp. 376-391.
- LOVETT, Gabriel H., "Napoleon in 19th Century Spanish Letters", *Romance Notes*, XIII (1971), pp. 92-99.
- *Napoleón and the birth of modern Spain*, New York, University Press, 1965; trad. española, *La Guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península, 1975, 2 vols.
- LOZANO MIRALLES, Rafael, "Autor, actor, refundidor: El pastelero de Madrigal de Cañizares a Solís. Técnica de una refundición 'teatral'", en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, II, pp. 101-122.
- LYNCH, John, *Las revoluciones hispanoamericanas, 1808-1826*, Barcelona, Ariel, 1971.
- MAESTROJUÁN CATALÁN, Javier, "La Guerra de la Independencia: una revisión bibliográfica", en F. MIRANDA RUBIO (coord.), *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, pp. 299-342.
- MAKOWIECKA, Gabriela, *Luzán y su poética*, Barcelona, Planeta, 1973.

- MANCINI, Guido, “Los orígenes del teatro español según Moratín”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, pp. 155-161.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, “Preceptiva neoclásica e imaginismo en Italia y España. Las Poéticas de Muratori y Luzán”, en AA. VV., *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, pp. 301-313.
- MARAVALL, José Antonio, “La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración”, en M. C. IGLESIAS (ed.), *Estudios de la historia del pensamiento español (Siglo XVIII)*, pp. 384-405.
- “Política directiva en el teatro ilustrado”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, pp. 11-30; y en M. C. IGLESIAS (ed.), *Estudios de la historia del pensamiento español (Siglo XVIII)*, pp. 524-536.
- MARCO, Antonio, “Sobre el *Ensayo de una Biblioteca de Traductores Españoles*, de J. A. Pellicer y Saforcada”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 71-78.
- MARCO, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX: una aproximación a los pliegos de cordel*, Madrid, Taurus, 1977, 2 vols.
- MARCOS ÁLVAREZ, Fernando, *Don Juan Bautista de Arriaza y Superviela: marino, poeta y diplomático, 1770-1837*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1977 (Biblioteca de estudios madrileños; 22).
- MARÍN, Nicolás, “Por una Poética imposible: La Academia Española y la obra de Luzán”, *Anales de Literatura Española* (Alicante), 4 (1985), pp. 13-28.
- MARLIANI, Manuel, *El reinado de Fernando VII*, Madrid, Sarpe, 1986.
- MÁRQUEZ, Antonio, *Literatura e Inquisición en España 1478-1834*, Madrid, Taurus, 1980.
- MARTÍ GILABERT, Francisco, *El motín de Aranjuez*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 1972.
- MARTÍ JIMÉNEZ, A., *Mundos de texto y géneros literarios*, Coruña, Universidad, 1993.
- MARTÍN, Claude, *José Napoleón I, “Rey intruso” de España*, versión de Carmen MARTÍN DE LA ESCALERA, Madrid, Editora Nacional, 1969.
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín, *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Madrid, Fundación Caja Madrid-Ed. Centeno, 1997.
- MARTÍN EZTALA, FEDERICO, “Francisco de Paula Martí”, *Figuras de la Raza, Revista Semanal Hispanoamericana*, 26 (1927).

- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del Dieciocho en España*, Madrid, Lumen, 1972.
- MARTÍN HERRERO, Ramón, *Un siglo de reforma política y literaria: España 1750-1850*, Madrid, Ed. Nacional, 1974.
- MARTÍN LARRAURI, Felisa, “Un dramaturgo romántico olvidado: Francisco de Paula Martí”, *Letterature*, 2 (1979), p. 96.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Ed., 1985.
- MARTÍNEZ, Rosario (recop.), *Teatro inédito gaditano del siglo XIX*, Madrid, Silex, 1990.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel, *La formación de la Junta Central*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 1972.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús, “El mundo editorial madrileño en el siglo XIX”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 28 (1990), pp. 145-172.
- *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1991.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, *Memorias de un afrancesado*, Madrid, Librería de Pueyo, 1908.
- *Los teatros de Madrid: Anecdótico de la farándula madrileña*, Madrid, José Ruiz Alonso, 1947.
- *Nuevas Memorias de un afrancesado (en el Madrid goyesco). Anecdótico*, Madrid, 1952.
- *El Madrid de José Bonaparte*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1953.
- *Anecdótico del siglo XIX*, Madrid, Aguilar, 1957.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar, 1993.
- *El alba del Romanticismo español. Con inéditos recopilados de Lista, Quintana, Gallego*, Sevilla / Córdoba, Alfar, 1993.
- MARTÍNEZ, Joaquín José, “Género y congéneres de la Comedia Sentimental”, *Analecta Malacitana*, 1 (1991), pp. 103-128.
- MARTINI, Mónica Patricia, *Francisco Antonio Cabello y Mesa, un publicista ilustrado de dos mundos (1786-1824)*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones sobre Identidad Cultural, Universidad del Salvador, 1998.
- MARX, Karl, *Revolución en España*, trad., prólogo y notas de Manuel SACRISTÁN, Barcelona, Ediciones Ariel, 1973.

- MASSANÉS, Natividad, “Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del siglo XVIII español”, *Estudios escénicos*, 19 (1975), pp. 83-101.
- MATTAUCH, Hans, “Algunas denominaciones de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”, *Revista de Literatura*, LII, 104 (1990), pp. 519-525.
- MAYERRY, Nancy y Robert, *Francisco Martínez de la Rosa*, Boston, Twayne, 1988.
- MAYORAL, José Antonio (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, 1987.
- McCLELLAND, Ivy L, *The Origins of the Romantic Movement in Spain*, Liverpool, University Press, 1937.
- *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, University of Toronto Press, 1970, trad. de Guillermina CENOZ y Fernando HUERTA, Liverpool, L. University Press, 1998, 2 vols.
 - *Ignacio de Luzán*, Nueva York, Twayne, 1973.
 - “En los alrededores del "ilustrismo" : Cándido María Trigueros y Antonio Valladares”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y J. CHECA BELTRÁN (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje al profesor Francisco Aguilar Piñal*, pp. 629-634.
- MEDINA VICARIO, Miguel, *Los géneros dramáticos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2000.
- MEMBREZ, Nancy, “The Mass Production of Theater in Nineteenth-Century Spain”, *Hispanic Issues*, 3 (1988), pp. 309-356.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario de, *Literatura*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Antonio Marzo, 1902.
- “Historia política de los afrancesados”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXIV (1911), pp. 339-349; 498-509; XXV (1911), pp. 107-118.
 - *La literatura española en el XIX*, Madrid, Gráfica Universal, 1921.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, “El drama histórico” (Discurso de la Real Academia Española), 1895; Reed. en *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, VII (1942), pp. 31-45.
- *Biblioteca de Traductores Españoles*, Madrid, CSIC, 1952, 2 vols.
 - “Lista y Aragón, D. Alberto”, en *Biblioteca de Traductores Españoles*, II, pp. 328-343.
 - *Historia de las ideas estéticas en España*, México, Madrid, CSIC, 1974, 2 vols.
 - *Historia de los heterodoxos*, Madrid, Librería Católica de San José, 1880.

- “La heterodoxia entre los afrancesados”, en *Historia de los heterodoxos*, pp. 413-438.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1988, 2 vols.
- *Historia de España. La época del Romanticismo (1808-1871)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, Tomo XXXV.
 - *Historia de España. La época de la Ilustración. El estado y la cultura (1759-1808)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, Tomo XXXI.
- MERCADER RIBA, Juan, *José Bonaparte, rey de España (1808-1813). Historia externa del reinado*, Madrid, CSIC, 1971.
- “La desamortización en la España de José Bonaparte”, *Hispania*, 122 (septiembre-diciembre de 1972), pp. 602-620.
 - *José Bonaparte, rey de España (1808-1813). Estructura del estado español bonapartista*, Madrid, CSIC, 1983.
 - “La historiografía de la Guerra de la independencia y su época entre 1952 y 1964”, prólogo al IX tema de la revista *Índice Histórico Español*.
- MEREGALLI, Franco, *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam, Rodopi, 1989.
- “Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano”, en *La literatura desde el punto de vista del receptor*, pp. 65-84.
- MERIMEE, Paul, “El teatro de Leandro Fernández de Moratín”, *Moratín y la sociedad española de su tiempo: Revista de la Universidad de Madrid IX*, 35 (1960), pp. 729-762.
- MEYERHOLD, Usevolod Emilievic, *Teoría teatral*, trad. de Agustín BARRENO, selección y notas de Cristina VIZCAÍNO, Madrid, Fundamentos, 1971, (6ª ed. 1998).
- MIDDLETON, Thomas, “El urbanismo madrileño y la fundación del Corral de la Cruz”, en AA. VV., *V Festival del Teatro clásico español*, pp. 135-167.
- MIGUEL GALLO, Ignacio J. de, “El actor y las compañías de comedias en el panorama teatral español del siglo XVIII”, en M. L. LOBATO (et al), *Mito y personaje*, pp. 209-219.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de, “Lope revisado y corregido: refundiciones decimonónicas de su obra teatral”, en AA. VV., *Actas del III Congreso Internacional de la AISO*, pp. 60-82.

- *Lope después de Lope: obras dramáticas del Fénix refundidas por Dionisio Solís (en el primer tercio del siglo XIX)*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1993.
 - “Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la poética de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)”, *Criticón*, 62 (1994), pp. 33-56.
 - “Dionisio Solís, aventador de comedias lopianas: notas para una poética”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 115-130.
 - “Voces españolas, ecos italianos: los jesuitas expulsos y la polémica sobre el teatro barroco”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.) *El teatro español del siglo XVIII*, II, pp. 625-651.
- MILLÁN JIMÉNEZ, María Clementa, “Gaspar Melchor de Jovellanos: *Memoria sobre el origen de los espectáculos y su origen en España*”, *Epos*, 7 (1991), pp. 353-367.
- MIRANDA RUBIO, Francisco (coord.), *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, Congreso Internacional celebrado en Pamplona, 1-3 de febrero de 2001, Navarra, Ediciones Eunat, 2002.
- MOLINA MARTÍNEZ, José Luis, *Anticlericalismo y literatura del siglo XIX*, Murcia, Universidad, 1998.
- MOLINER PRADA, Antonio, “La peculiaridad de la Revolución española de 1808”, *Hispania*, XLVII (1987), pp. 629-678.
- MOLINS de, Elías, “Evacuación de Madrid por los franceses en 1808”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, julio-agosto (1908), pp. 136-139.
- “El periodismo en Cataluña. Años 1808 a 1814”, *Revista Cultural Española*, Zaragoza (1908), pp. 1179-1187.
- MOLL, Jaime, “Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española”, *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV (1964), pp. 113-168, 309-360 y 541-556; XLV (1965), pp. 203-235; XLVI (1966), pp. 125-140.
- MONEDERO Y CARRILLO DE ALBORNOZ, Carmen, *Contribución al estudio del teatro español del XIX*, Tesis doctoral inédita, dirigida por Rafael de BABÍN.
- MONTANER, Joaquín, *El teatro romántico español*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1928.
- MONTESA, Salvador (ed.), *A zaga de tu huella. Homenaje al Profesor Cristóbal Cuevas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, 2 vols.

- MONTERO ALONSO, José, “El Bando de los alcaldes de Móstoles. Estudio documental”, *Revista Cisneros*, Año XIV, 30, (1964) y AA. VV., *Guerra de la Independencia: Estudios*, I, 139-166.
- *Amores y amoríos en Madrid*, Madrid, Avapiés, 1984.
 - “Las amadas del rey José”, en *Amores y amoríos en Madrid*, pp. 70-78.
- MONTIEL, Isidoro, *Ossián en España*, Barcelona, Planeta, 1974.
- “José Luis Munárriz, traductor de Hugh Blair”, en *Ossián en España*, pp. 218-224.
- MONTÓN, Juan Carlos, *La Revolución armada del Dos de Mayo en Madrid*, Madrid, Ediciones Istmo, 1983.
- MORAL del, Cristina, *La Guerra de la Independencia*, Madrid, Anaya, 1990.
- MORAL, Silvia Scossa-Baggi, *El teatro de Dionisio Solís*, Tesis inédita, Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- MORALES DE SETIÉN, F., “El hato de las compañías cómicas a fines del siglo XVIII”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, 1 (1924), pp. 106-108.
- MORANGE, Claude (et al), *La révolution française et son “public” en Espagne entre 1808 et 1814*, París, Annales Littéraires de l’Université de Besancon, 1989.
- *Siete calas en la crisis del Antiguo Régimen español*, Alicante, Diputación. Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1990.
- MORANT, Vicente Juan, “Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 53-67.
- MORENO ALONSO, Manuel, *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la Historia en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad, 1979.
- *La generación española de 1808*, Madrid, Alianza Universidad, 1989.
 - *Los españoles durante la ocupación napoleónica. La vida cotidiana en la vorágine*, Málaga, Ed. Algazara, 1997.
- MORENO CRIADO, Ricardo, *Los teatros de Cádiz*, Jérez, Gráficas El Exportador, 1975.
- MORENO GARBAYO, Natividad, *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957.

- *Colección de las Reales Cédulas del Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de Archivos, 1977, 2 vols.
- MORENO, Emilio, “Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero”, en AA. VV., *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, pp. 49-59.
- MORTERERO SIMÓN, Conrado, *Archivo del Real Palacio de Madrid*, Madrid, Edic. Hidalguía, 1959.
- MOTA BUIL, Ana María y María Dolores QUINTANA GONZÁLEZ, “La Guerra del francés a través de la prensa local (1808-1809) ”, en J. A. ARMILLAS VICENTE, (coord.), *La Guerra de la Independencia. Estudios*, I, pp. 479-534.
- MOUNE, Robert, “*El Caballero de Olmedo*, de F. A. Monteser: comedia burlesca y parodia”, en AA. VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, pp. 83-92.
- MOYNET, M. J., *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones*, versión española por Cecilio NAVARRO, Barcelona, Daniel Coretzo y Cía., 1885.
- MOZAS MESA, Manuel, *Bailén: estudio político y militar de la gloriosa jornada*, Madrid, G. Enciso, 1914.
- *Madrid y Bailén: Conexión de la capital de España con una victoria insigne*, Jaén, Unión Tipográfica S. R. C., 1961.
- MUÑOZ, Matilde, *Historia de la zarzuela y del género chico*, Madrid, Tesoro, 1946.
- *Historia del teatro dramático en España*, Madrid, Tesoro, 1948.
- *Historia del teatro en España, I. El drama y la comedia*, Madrid, Tesoro, 1965.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923.
- MUÑOZ SEMPERE, Daniel, “Bartolomé José Gallardo y el *Diccionario crítico burlesco* en la prensa reaccionaria de las Cortes de Cádiz: El Procurador General de la Nación y el Rey”, *Cuadernos de Ilustración al Romanticismo*, 7 (1999), pp. 101-117.
- MURIEL, Andrés, *Historia de Carlos IV*, ed. y estudio preliminar de C. SECO SERRANO, Madrid, Atlas, 1959, (BAE; 114).
- NARBONNE, Bernard, *Joseph Bonaparte, le roi philosophe*, París, s.n., 1949.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, “Del corral al coliseo” en AA. VV., *El teatro de Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro de arte*, pp. 15-24.

- NAVAS RUIZ, Ricardo, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1970.
- *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971.
- NERLICH, Michael, "On Genius, Innovation and Public: The *Discurso Crítico* de Erauso y Zabaleta", *Hispanic Issues*, (1987), pp. 201-229.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Book Limited, 1974.
- NÚÑEZ RUIZ, Gabriel, "El teatro en la Almería de Fernando VII", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 407 (1984), pp. 102-107.
- OJEDA ESCUDERO, Pedro, "'Su carácter, costumbres y pasiones'. Los personajes y la ideología de la comedia en el siglo XIX", en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 148-155.
- OLEZA, José de, *La reconquista de Madrid de 1812*, Palma de Mallorca, Atlante, 1959.
- OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- OMAN, Sir C. W., *History of the Peninsular War*, Oxford, The Clarendon Press, 1902-1930, 7 vols.
- ONRUBIA PASCUAL, Fuensanta, "Pervivencia de la comedia decimonónica en la cartelera pamplonesa del primer cuarto del siglo XIX", en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 309-314.
- OSORIO Y BERNARD, Manuel, "Ensayo para un diccionario de escritoras del siglo XIX", *La España Moderna*, 9, 10, 12, 14 y 17 (1889-1890).
- *Papeles viejos e investigaciones literarias*, Madrid, Imprenta y litografía de Julián Palacios, 1890.
 - "Misterios de bastidores en 1802", en *Papeles viejos e investigaciones literarias*, pp. 63-73.
 - Un periódico franco-español (1804), en *Papeles viejos e investigaciones literarias*, pp. 111-118.
- OTERO CARVAJAL, Luis E. y Ángel BAHAMONDE (eds.), *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1986, 2 vols.
- OVILO Y OTERO, Manuel, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1859.
- PAGÁN, Víctor, "Goldoni en España", en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1761-1784.

- PALACIO ATARD, Vicente, *La España del siglo XIX, 1808-1898 (Introducción a la España contemporánea)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975, pp. 335-348.
- “La descalificación moral del sainete dieciochesco”, en AA. VV., *El Teatro menor en España a partir del S. XVI*.
 - “Llaguno y Amírola: Apuntes para la historia de la poesía española”, *Cuadernos de Cultura* (Vitoria), 7 (1984), pp. 113-124.
 - “José Antonio de Armona, un funcionario eficaz para el Madrid de Carlos III”, *Cuadernos de Alzate*, 27 (1987).
 - “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”, en J. M. DÍEZ BORQUE (ed.), *Historia literaria del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376.
 - “El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 43-64.
 - “*Diario de las Musas*: Una propuesta de reforma del teatro español a finales del siglo XVIII”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 345-356.
 - “Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional”, en J. BLASCO (ed.), *La comedia de magia y de santos. (SS. XVI- XIX)*, pp. 245-260.
 - “La comedia sentimental: Dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, LV (1993), pp. 85-112.
 - “La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”, II*, pp. 217-226.
 - “Guapos y bandoleros en el teatro del siglo XVIII: Los temas y las formas de un género tradicional”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 18 (1993), pp. 253-289.
 - “Las formas del teatro breve en el contexto de la función teatral en el siglo XVIII”, *Ínsula*, 574 (1994), pp. 15-16.
 - “Realidad escénica y recepción del teatro religioso en el siglo XVIII”, en AA. VV., *Actas del Congreso Nacional Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*, II, pp. 245-260.
 - “Breve noticia sobre Luis Moncín, actor y poeta dramático en los coliseos del siglo XVIII”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y J. CHECA BELTRÁN

(coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje al profesor Francisco Aguilar Piñal*, pp. 689-706.

- "Teatro", en F. AGUILAR PIÑAL (coord.), *Historia literaria del siglo XVIII*, pp. 135-223.

- *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.

- "El público del teatro según Forner: Notas al discurso *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*", en J. CAÑAS MURILLO y M. A. LAMA (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, pp. 461-474.

- "Francisco Mariano Nipho (y otros escritores castizos) en la polémica sobre Calderón (y el teatro áureo) en el siglo XVIII", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 27 (2002), pp. 143-165.

-(coord.), *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración*, Madrid, Biblioteca Nueva-RSBAP, 2002.

- "Juicios críticos sobre Calderón desde Europa (Siglo XVIII)", en J. HUERTA CALVO, E. PERAL VEGA y H. URZAIZ TORTAJADA (eds.), *Calderón en Europa*, pp. 203-242.

- "Francisco Mariano Nipho y la polémica sobre Calderón en el siglo XVIII", en F. DOMÍNGUEZ MATITO y J. BRAVO VEGA (eds.), *Calderón. Entre veras y burlas*, pp. 53-78.

- "Samaniego y el teatro", en *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración*, pp. 150-189.

- "El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos", en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1553-1576.

- "Un teatro para el vulgo: nuevos datos sobre los receptores de la dramaturgia popular en el siglo XVIII", *Ars Theatrica. Stichomythia*, Universidad de Valencia, 1 (2003).

- "Teatro popular del siglo XVIII: teoría y práctica de la tragedia", en S. MONTESA (ed.), *A zaga de tu huella. Homenaje al Profesor Cristóbal Cuevas*, I, pp. 501-517.

- "Loas cómicas de Luis Moncín: pervivencia de un género breve a finales del siglo XVIII", en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, II, pp. 249-269.

- y Alberto GONZÁLEZ TROYANO, "La pluralidad y la polémica: ensayistas y políticos de 1789 a 1833", en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *Se hicieron*

- literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, pp. 271-330.
- y Alberto ROMERO FERRER, “Teatro y política (1789-1833): Entre la Revolución Francesa y el silencio”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, pp. 185-242.
- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero Hispano-Americano. Bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos*, 2ª ed. corregida y aumentada por el autor, Barcelona, Impresor J. M. Viadur, 1948-1976, 28 vols.
- PALLARÉS MORENO, José, “Una apuesta teatral de Tomás de Iriarte: *Guzmán el Bueno*”, en AA. VV., *El mundo hispánico del Siglo de las Luces*, II, pp. 1001-1014.
- PAR, Alfonso, “Representaciones teatrales de Barcelona durante el siglo XVIII”, *Boletín de la Real Academia Española*, XVI (1929), pp. 326-349 y 429-513.
- *Representaciones shakesperianas en España*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1936.
- PARAÍSO, Isabel, (coord.), *Retóricas y poéticas españolas. Siglos XVI-XIX*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2000.
- “Fundación del canon métrico: *El Arte Poética Española*, de Juan Díaz Rengifo”, en *Retóricas y Poéticas Españolas (Siglos XVI-XIX)*, pp. 47-93.
- PASCUAL MARTÍNEZ, Pedro, “Escritoras españolas de teatro en el siglo XIX”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 156-166.
- “Parlamento y teatro en el siglo XIX”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 324-334.
- *Curas y frailes guerrilleros en la Guerra de la Independencia*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2000.
- PATAKY-KOSOVE, Joan Lynne, *The comedia lacrimosa and Spanish romantic drama*, London, Tamesis Books, 1978.
- PAVESIO, Luisa, “Sociedad española y constitución en el teatro político menor”, en E. CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, pp. 81-104.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990.

- *Diccionario del teatro*; prefacio de Anne UBERSFELD; trad. de Jaume MELENDRES, nueva ed. revisada y ampliada, Barcelona, Paidós, 2002.
- PAYNE, Stanley, *Ejército y sociedad en la España liberal, 1808, 1936*, Madrid, Akal, 1976.
- PAZ Y MELIÁ, Julián, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos; Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934-1989, 3 vols.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- PECKHAM, Morse, *The birth of Romanticism. 1790-1815*, Grenswood, Penskesvill, 1986.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española. VI. Época romántica*, Navarra, Cenit Ediciones, 1982.
- PEDRELL, Felipe, *Teatro lírico español anterior al S. XIX*, La Coruña, Canuto Barea y Compañía Editores, 1893, 1897, 1898, 3 vols.
- PEERS, Edgar Allison, "The vogue of Alfieri in Spain", *Hispanic Review*, 1 (1933), pp. 122-140.
- *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos 1967, 2 vols.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés, "El Museo Nacional del Teatro: memoria viva del arte escénico en España", en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 145-156.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio, *España, desde la ópera a la zarzuela*, prólogo de Eduardo RINCÓN, Madrid, Alianza, 1967.
- PERAL, Juan del, *Sobre la censura teatral*, Madrid, Imprenta de Espinosa y Cía., 1847.
- PERDICES BLAS, Luis, *Pablo de Olavide (1725-1803). El Ilustrado*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- PEREIRA, Juan Carlos y Fernando GARCÍA, "Prensa y opinión pública madrileña en la primera mitad del s. XIX", en L. E. OTERO CARVAJAL, y Á. BAHAMONDE (eds.), *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, I, pp. 211-227.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Ana Sofía y Alberto ROMERO FERRER (eds), *Casticismo y literatura en España*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992.

- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan, *El Dos de Mayo en Madrid. Relación histórica documentada*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1908.
- *Algunas noticias desconocidas sobre el Teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Ayuntamiento, 1926.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Cádiz*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1967.
- *La Corte de Carlos IV*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1970.
 - *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1970.
 - *Bailén*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1970.
 - *Gerona*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
 - *Juan Martín, El Empecinado*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1970.
 - *Napoleón en Chamartín*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1974.
 - *Zaragoza*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1974.
 - *Trafalgar*, Alianza / Hernando, 1977.
 - *La batalla de los Arapiles*, Madrid, Aguilar, 1986.
 - *El equipaje del rey José*, Madrid, Aguilar, 1986.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *El teatro neoclásico*, Madrid, Ed. El Laberinto, 2002.
- PÉREZ MARTÍNEZ, José V., *Anales del teatro y de la música*, Madrid, Librería Gutenberg, 1884.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Madrid, 1901, ampliados en *Bulletin Hispanique*, VII, XVII (1906, 1915).
- *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1906, 3 vols.
- PÉREZ TEIJÓN, Josefina, *Literatura popular y burlesca del siglo XVIII (léxico y fraseología)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1990.
- “El cortejo en los sainetes y tonadillas del siglo XVIII como trasgresión de la moral al uso”, en A. ROMERO FERRER, F. DURÁN LÓPEZ y Y. VALLEJO MÁRQUEZ (eds.), *VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Juego, fiesta y trasgresión 1750-1850*, pp. 137-150.
- PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín, *Planteamiento ideológico inicial de la Guerra de la Independencia*, Valencia, [s.n.], 1960.

- PÉREZ-RIOJA, Bonifacio, *Obras escénicas y memorias teatrales*, Madrid, Librería Antonio Romero, 1906.
- PERSONAJES célebres del siglo XIX, por uno que no lo es, Madrid, F. Suárez, 1842-1843, 6 vols.
- PESET, Mariano y José Luis PESET, *La universidad española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Taurus, 1974.
- PICOCHÉ, Jean-Louis (ed.), *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Lille, Université, 1978.
- “¿Existe el Romanticismo español?”, *Iris*, 2 (1981), pp. 113-161.
 - “Los militares y el ejército en el drama romántico español”, *Romanticismo*, I (1982), pp. 35-44.
 - “Liberales y serviles en cuatro obras teatrales del Trienio Constitucional”, en E. CALDERA (ed.), *Teatro político del primer ochocientos*, pp. 63-80.
- PINO, Enrique del, *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX*, Málaga, Arguval, 1985, 2 vols.
- PISCATOR, Erwin, *Teatro político*, prólogo de Alfonso SASTRE, Madrid, Ayuso, 1976.
- PLAZA BORES, Ángel de la, *Archivo General de Simancas. Guía del investigador*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- POBLET, Josep M., *Josep Robrenyo, comediant, escriptor i revolucionari (1783-1838)*, Barcelona, Editorial Millà, 1980.
- POLT, John H. R., *Gaspar Melchor de Jovellanos*, New York, Twayne Publishers, 1971.
- PORRAS CASTRO, Soledad, “Hombre, sociedad y cultura popular. Viajeros italianos a España en el siglo XIX”, perso.wanadoo.es/garoz/G4Porras.htm.
- POZUELO YVANCOS, J. María, “Teoría de los géneros y Poética normativa”, en M. A. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, 1985, I, pp. 393-403; y en *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 69-80.
- y Rosa María ARADRA SÁNCHEZ (eds.), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.
 - “El canon en la literatura española (siglos XVIII y XIX)”, en *Teoría del canon y literatura española*, pp. 141-290.

- PRIEGO LÓPEZ, Juan, *Guerra de la Independencia (1808-1814). Síntesis político-militar*, Madrid, Gran Capitán, 1947.
- “El Servicio Histórico Militar español y la Guerra de la Independencia. Trabajos realizados y planes para el futuro”, en AA. VV., *Guerra de la Independencia: Estudios*, II, pp. 285-288.
- PROFETI, María Gracia, “Texto literario del siglo XVII, texto espectáculo del XVIII: la intervención censoria como estrategia intertextual”, en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, pp. 333-350.
- PUIG, Antonio José del, *El arte tipográfico en Cartagena (desde sus orígenes hasta 1900)*, Murcia, Imprenta Molegar, 2004.
- PUIG CLARAMUNT, Alfonso, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del Ballet y Baile español*, Barcelona, Montaner y Simón, S. A., 1944.
- PUIG I OLIVER, L., “Notes sobre la premsa napoleónica a Girona”, *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 22 (1974-1975), pp. 337-350.
- PUYOL RODRÍGUEZ, Monserrat, “La cultura prohibida en España, 1805-1846: análisis bibliográfico”, en P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO (ed.), *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, III, pp. 563-582.
- QUEBRADO, José María, *Personajes célebres del siglo XIX*, ed. de Pablo BELTRÁN DE HEREDIA, Madrid, Atlas, 1944, 2 vols.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Nuevos datos para la historia del teatro español. El teatro en Córdoba*, Ciudad Real, Tipografía del Hospicio Provincial, 1912.
- RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luis María, “Historia del teatro en Córdoba”, en *Trabajos inéditos de la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, I, Córdoba, Imprenta, librería y litografía del Diario de Córdoba, 1880.
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen, “De juicios y advertencias de traductores españoles de letras francesas del siglo XVIII: Feijoo, Lista, Marchena, Maury, Moratín”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 55-66.
- RAMOS, Demetrio, “La técnica francesa de formación de opinión desplegada en Barcelona (1808-1809)”, en AA. VV., *Estudios sobre la guerra de la Independencia*, pp. 89-92.
- RAMÓN GRAELLS, Antoni, “El lugar del espectáculo”, en AA. VV., *Arquitectura teatral en España*, pp. 41-51.

- RAMOS SANTANA, Alberto, J. M. FERNÁNDEZ TIRADO, Diego CARO CANCELA, Alberto SANZ TRÉLLEZ y José MARCHENA DOMÍNGUEZ, *Prensa gaditana (1763-1936)*, Cádiz, Diputación Provincial, 1987.
- (ed.), *La ilusión constitucional*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2004.
- RANDEL, Don (ed.), *Diccionario Harvard de música*, versión española de Luis Carlos GAGO, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- REAL RAMOS, César, “De los “desarreglos monstruosos” a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 419-445.
- RECOULES, H, “Una colección facticia de sainetes, tonadillas y unipersonales: el libro V.11642 de la Biblioteca Municipal de Montpellier”, *Boletín de la Real Academia Española*, 56 (1976), p. 301.
- REVILLA, José de la, *Vida artística de Don Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*, Madrid, Imprenta de Miguel Burgos, 1845.
- REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel S. J., *Política religiosa de los liberales en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1973.
- RHOADES, Duane, “Bibliografía anotada de un olvidado género neoclásico en el teatro hispánico: escena sola, monólogo, soliloquio, lamentación, declamación, unipersonal, o llámese como se quisiere”, *Revista de Literatura*, LI (1989), pp. 191-216.
- RIAÑO DE LA IGLESIA, Pedro, *La imprenta en la isla gaditana durante la Guerra de la Independencia: libros, folletos y hojas volantes (1808-1814), ensayo bio-bibliográfico documentado*, ed. de José Manuel FERNÁNDEZ TIRADO y Alberto GIL NOVALES, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, 3 vols.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat, *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*, Pamplona, EUNSA, 1999.
- RICO, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1983.
- RINCÓN LAZCANO, José, “Regreso a España de José I en 1811 y obsequios dispuestos a su entrada en Madrid”, *Revista de Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1 (1924), pp. 493-501,
- RÍO BARREDO, María José del, “Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819”, *Hispania Sacra*, XXXVIII (1986), pp. 279-330.

- RÍO, Ángel del, *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, Barcelona, Ediciones B, 1990 (1ª ed. 1988).
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, “J. P. Forner y V. García de la Huerta: Causas de una polémica”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, 10 (1984), pp. 105-110.
- “Destouches en España (1700-1835)”, *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8-9 (1987), pp. 257-268.
 - “Traducción / creación en la comedia sentimental dieciochesca”, en F. LAFARGA (ed.), *Coloquio “Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, pp. 229-238.
 - *Vicente García de la Huerta*, Badajoz, Diputación Provincial, 1987.
 - “La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 65-75.
 - y David T. GIES, “La práctica del teatro neoclásico”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, II, pp. 510-541.
 - Guillermo CARNERO y Mario Di PINTO, “Dramaturgos populares”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, II, pp. 836-871
 - “Juan Pablo Forner y el teatro”, en J. CAÑAS MURILLO y M. Á. LAMA, *Juan Pablo Forner y su época*, pp. 495-505.
 - “La tragedia francesa”, en F. LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 63-85.
 - “Catálogo de traducciones de tragedias francesas”, en F. LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 205-234.
 - “Teatro inglés y alemán en traducción”, en F. LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 195-200.
 - “Las parodias del melólogo: Samaniego frente a Iriarte”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.), *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, pp. 89-98.
- RIVAS, Natalio, *Estampas del siglo XIX. Episodios históricos*, Madrid, Editora Nacional, 1947.
- RODRÍGUEZ CÁNOVAS, José, *Isidoro Máiquez*, Cartagena, Athenas Ediciones, 1968.

RODRÍGUEZ de la FLOR, Fernando, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre la mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, “El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 77-98.

- “Una poética dramática en las páginas del *Memorial Literario* (1784-1788)”, en AA. VV., *Periodismo e Ilustración en España*, pp. 435-443.

- “Los *Principios de Retórica y Poética* de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la preceptiva de la época”, en AA. VV., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, pp. 1439-1450.

- “Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, II, pp. 227-235.

- “Tres intentos fracasados de publicar una revista de teatros (1795, 1802 y 1804)”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y J. CHECA BELTRÁN (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, pp. 745-754.

- “La filosofía y el conocimiento teórico de la literatura a fines del siglo XVIII”, en AA. VV., *El mundo hispánico del Siglo de las Luces*, II, pp. 1135-1147.

- *La formación de la crítica dramática española (1789-1833)*, Tesis doctoral publicada como *La crítica dramática española (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999.

- *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, ALMAR, 2000.

- “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1853-1894.

- “Poética y teatro. La teoría dramática en los siglos XVIII y XIX”, en M. J. VEGA (ed.), *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, pp. 229-267.

- “Prensa periódica y crítica literaria”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, pp. 25-62.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994.

- RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique, *Los Guerrilleros de 1808. Historia popular de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo del Val, 1887, 2 vols.
- *El primer guerrillero: (Juan Martín el Empecinado): narración histórica*, Madrid, La última moda, 1898.
 - *El sitio de Gerona: narración histórica*, Madrid, La última moda, s.a.
 - *Guía artística. Reseña histórica de teatro y la declamación, y nociones de literatura y poesía dramática*, Madrid, Tipografía de los Hijos de R. Álvarez, 1903.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de Valencia, 1997, 2 vols.
- “Gaspar Zavala y Zamora o la imperfecta nostalgia del mito histórico”, *Dieciocho*, 20 (1997), pp. 163-182.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Moratín o el arte nuevo de hacer teatro*, Granada, Caja General de Ahorros, 1991.
- RODWAY, Allan, “La crítica de los géneros literarios: el acceso a través del tipo, del modo y de la clase”, en M. BRADBURY (ed.), *Crítica contemporánea*, pp. 99-126.
- ROGERS, Paul Patrick, “The Peninsular War as a Source of Inspiration in the Spanish Drama of 1808-1814”, *Philological Quartely*, 8 (1929), pp. 264-269.
- y Felipe Antonio LAPUENTE, *Diccionario de seudónimos literarios españoles*, Madrid, Gredos, 1977.
- ROKISKI LÁZARO, Gloria, “Traducciones poéticas de autores clásicos en el período 1801-1850”, en AA. VV., *Primeras Jornadas de Bibliografía. Celebradas los días 24 al 26 de mayo de 1976 en la FUE*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977, pp. 239-256.
- “Apuntes bio-bibliográficos de José María de Carnerero”, *Cuadernos Bibliográficos*, 47 (1987), pp. 137-155.
 - “Poéticas y retóricas en verso en la primera mitad del siglo XIX”, en C. CASADO LOBATO (et al), *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, pp. 595-598.
 - *Bibliografía de la poesía española. 1801-1850*, Madrid, CSIC, 1988.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio, “Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación”, *Revista de la Inquisición*, 1 (1991), pp. 63-103.

- “Censura inquisitorial y licitud moral del teatro”, en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, 1987, II, pp. 1437-1458.
 - “D. Valladares de Sotomayor y la Inquisición murciana: censura inquisitorial y polémica sobre la licitud del teatro”, *Revista de la Inquisición*, 6 (1997), pp. 45-71.
 - “Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII”, *Revista de la Inquisición*, 7 (1998), pp. 119-136.
- ROLLIN, Bernard E., “Naturaleza, convención y teoría del género”, en M. A. GARRIDO GALLARDO (ed), *Teoría de los géneros literarios*, pp. 129-153.
- ROMERA CASTILLO, José, Antonio LLORENTE MEDINA y A. M. FREIRE LÓPEZ (eds.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993.
- “Teatro regional español del siglo XIX (Bibliografía)”, en J. ROMERA CASTILLO, Antonio LLORENTE MEDINA y A. M. FREIRE LÓPEZ (eds.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, pp. 100-139.
- ROMERO FERRER, Alberto, “Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, I (1991), pp. 105-128.
- “Mimesis costumbrista y ruralismo en el teatro lírico del Diecinueve”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, 1995, pp. 186-198.
 - “La ficción de la historia en los orígenes del Romanticismo español: la recepción gaditana de *El duque de Viseo* de Quintana (1801-1815)”, en *IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo, 1750-1850. Historia, memoria, ficción*, pp. 363-370.
 - y F. DURÁN LÓPEZ (coords.), *Veinticinco escritores gaditanos raros y olvidados*, Cádiz, Diputación de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2001.
 - (ed.), Juan Ignacio GONZÁLEZ DEL CASTILLO, *Sainetes*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz, 2002.
 - “Poesía y cambio político (1789-1833)”, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos*, pp. 167-185.
 - F. DURÁN LÓPEZ y Yolanda VALLEJO MÁRQUEZ (eds.), *VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Juego, fiesta y trasgresión 1750-1850*, Cádiz, Universidad, 1995.

- “Vargas Ponce en el teatro: de la reforma a Ilustración a la polémica calderoniana”, en F. DURÁN LÓPEZ y A. ROMERO FERRER (eds.), *Había bajado de Saturno. Diez calas en la obra de José Vargas Ponce, seguidas de un opúsculo inédito del mismo autor*, pp. 107-132.
- y Yolanda VALLEJO MÁRQUEZ, “El estudio del teatro andaluz del siglo XIX. Materiales y recursos bibliográficos”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, Cádiz, 11 (2003), pp. 67-93.
- y Beatriz SÁNCHEZ HITTA, “La literatura española en la época de la Guerra de la Independencia y de las Cortes de Cádiz”, <http://www.liceus.com/cgibin/aco/lit/01/0112.asp>, 2004.
- (ed.), *Juan Ignacio González del Castillo: estudios sobre su obra*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, 2005.

ROMERO MENDOZA, Pedro, *Siete ensayos sobre el Romanticismo español*, Cáceres, Diputación Provincial, 1960, 2 vols.

ROMERO PEÑA, María Mercedes, “La elegía en el teatro de las primeras décadas del siglo XIX”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 29 (2004), pp. 341-370.

- “Dos nuevos planes de reforma teatral a principios del siglo XIX (1801 y 1805)” *Cuadernos de la Ilustración y Romanticismo*, 12 (2004), pp. 27-60.
- “El teatro breve no político durante la Guerra de la Independencia”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro breve en España*, en prensa, 2005.

ROMERO TOBAR, Leonardo, “Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX”, *Segismundo*, 8 (1972), pp. 235-279.

- *Prosa y teatro románticos*, Madrid, La Muralla, 1973.
- *La teoría dramática española: 1800-1870*, Madrid, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, 1974.
- “Sobre la censura de periódicos en el siglo XIX”, en AA. VV., *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, I, pp. 465-500.
- “Textos inéditos de escritores españoles del XIX relacionados con la censura gubernativa”, *Cuadernos Bibliográficos del CSIC*, 32 (1975), pp. 89-108.
- “Calderón y la literatura española del siglo XIX”, *Letras de Deusto*, 22 (1981), pp. 101-124.
- “Calderón y la literatura española del s. XIX”, *Letras de Deusto*, 22 (1981), pp. 101-124.

- “Romea y Tapia, un casticista aragonés del siglo XVIII”, *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXIV-XXXV (1984), pp. 135-149.
 - “Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX”, en AA. VV., *La prensa española durante el siglo XIX*, pp. 93-104.
 - *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- ROSSI, Giuseppe Carlo, *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967.
- “Calderón en la polémica del XVIII sobre los Autos Sacramentales”, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, pp. 9-40.
 - “Calderón en la crítica española del XVIII”, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, pp. 41-96.
 - “La teórica del teatro en Tomás de Iriarte”, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, pp. 106-121.
 - “La teórica del teatro en Juan Pablo Forner”, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, pp. 122-136.
- ROUX, Georges, *La guerra napoleónica de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- RUANO DE LA HAZA, José María (ed.), “Noticias para el gobierno de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte”, *Bulletin of the Comedians*, 40 (1988), pp. 67-74.
- (ed.) *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Playor, 1983.
- “El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época”, en Y. LISSORGUES (ed.), *Realismo y naturalismo en España*, pp. 257-286.
 - “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”, *Castilla*, 14 (1989), pp. 129-149.
 - *El teatro poético en España*, Murcia, Universidad, 1993.
 - “El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro”, *Alazat*, VI (1994), pp. 175-201.
 - *El Conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.
 - “El arte escénico en el siglo XIX”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1803-1852.
- RUBIO PARDOS, Carmen y Rosario SÁNCHEZ GONZÁLEZ, “Guías Generales de los índices de los Archivos de Beneficencia, Contaduría, Estadística, Milicia

- Nacional, Pósito y Alhóndiga, Quintas y Repeso”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, II, 1-2 (1976), pp. 166-177.
- RUIZ BERRIO, Julio, *Política escolar de España en el siglo XIX, 1808-1833*, Madrid, CSIC, 1970.
- RUIZ MAYORDOMO, María José, “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, en AA. VV., *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, pp. 60-71.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1967.
- *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1983, 5ª ed.
- RULL, E., *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo)*, Madrid, Taurus, 1987.
- RULL SABATER, Alberto, *Diccionario sucinto de Ministros de Hacienda (s.XIX-XX)*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1991.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio, *El bando de los alcaldes de Móstoles*, Toledo, Talleres gráficos de Rafael Gómez-Menor, 1940.
- *Historia de la censura literaria gubernativa en España*, Madrid, Aguilar, 1940.
- SAGARDÍA, Ángel, *La zarzuela y sus compositores*, Madrid, Conferencias y Ensayos, 1958.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (ed.), *El teatro español. Historia y antología desde el siglo XV al XIX*, Madrid, Aguilar, 1942-1943, 7 vols.
- (ed.), *Teatro español: historia y antología (desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, Madrid, Aguilar, 1943.
- *Los antiguos teatros de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952.
- *Ensayo de un diccionario de la Literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1973, 4ª ed.
- *El teatro en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC-Instituto de Estudios Madrileños, 1981.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Las polémicas sobre la cultura española*, Madrid, Fortanet, 1919.
- “Documentos para la historia de la crítica literaria en España. Un epistolario erudito del siglo XIX”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 3 (1921).

- *Estudios sobre la historia de la Crítica Literaria en España: Don Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo*, New York, s.n., 1921.
- SALA VALLDAURA, José María, *Juan Ignacio González del Castillo*, Barcelona, 1979.
- “Recursos cómicos no lingüísticos en González del Castillo”, *Scriptura*, 3 (1987), pp. 58-76.
- “Por una morfología tipológica del sainete (a partir de González del Castillo)”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 9 (1988), pp. 53-62.
- “*Hannibal*, de González del Castillo, en los inicios del melólogo”, *Anuari de Filología*, XIV (1991), pp. 49-76.
- “Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz”, *Anales de Literatura Española*, 8 (1992), pp. 157-174.
- “El payo y la ciudad en los sainetes de Ramón de la Cruz y González del Castillo”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 3 (1992), pp. 115-134.
- “Tradición y contexto: el sainete de finales del siglo XVIII”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1993), pp. 459-470.
- “La felicidad social como virtud en la tragedia neoclásica”, *Castilla*, 19 (1994), pp. 171-186.
- *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La Mueca de Talía*, Lleida, Universitat, 1994.
- “Los jesuitas expulsos y la tragedia entre España e Italia”, *Bulletin Hispanique*, 96 (1994), pp. 153-166.
- “Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1786”, *Ínsula*, 574 (1994), pp. 5-7.
- “*Lucrecia*, la primera tragedia de Nicolás Fernández de Moratín”, en AA. VV., *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor Jose Miguel Caso González*, II, pp. 295-306.
- *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz de finales del siglo XVIII*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Cátedra “Adolfo de Castro”, 1996.
- (ed.), Ramón de la Cruz, *Sainetes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat, 1996, 2 vols.
- “El majismo andaluz en los sainetes de González del Castillo”, en J. HUERTA CALVO y E. PALACIOS FERNÁNDEZ (coords.), *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, pp. 145-168.

- (ed.), *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, nº monográfico de *Scriptura*, 15, Lleida, Universitat, 1999.
- *Cartellera del Teatre de Barcelona (1790-1799)*, Barcelona, Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- “Traducciones del francés en el teatro de Barcelona (1790-1799)”, en F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*, pp. 387-396.
- “Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII”, *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000), pp. 163-194.
- *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo. O las musas de guardilla*, prefacio de R. ANDIOC, Lérida, Ed. Milenio, 2000.
- “Ramón de la Cruz y el teatro breve”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, II, pp. 1653-1686.
- “Las razones del autor trágico: la dedicatoria de *Guzmán el Bueno*, de Nicolás Fernández de Moratín”, *Bulletin Hispanique*, 2 (2004), pp. 521-538.
- “La mentalidad burguesa en las primeras comedias neoclásicas: Nicolás Fernández de Moratín y Tomás de Iriarte”, en R. FERNÁNDEZ DÍAZ y J. SOUBEYROUX (coords), *Historia social y literatura: Familia y burguesía en España (siglos XVIII-XIX)*, pp. 109-126.
- “Los nuevos gustos en el teatro breve, a partir de los espacios de la ficción y su teatralización en González del Castillo”, en A. ROMERO FERRER (ed.), *Juan Ignacio González del Castillo: estudios sobre su obra*, pp. 117-142.
- *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2005 (Anejos de *Revista de Literatura*; 68).

SALAS SALGADO, Francisco, “Observaciones sobre la traducción de Tomás de Iriarte de la *Poética* de Horacio”, en F. LAFARGA (ed.), *Traducción en España (1750-1830)*, pp. 253-262.

SALCEDO, Emilio, *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*, Valladolid, Ayuntamiento, 1978.

SALDONI, Baltasar, *Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1868, 1880, 1881, 4 vols.

SALVAT, Ricard, *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

- “El espectáculo teatral en la España del Siglo XIX”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 229-236.

- SAMPEDRO, José Luis, *Real Sitio*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994.
- SAN MIGUEL PÉREZ, Enrique, *La instauración de la monarquía borbónica en España*, Madrid, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, 2001.
- SAN ROMÁN, Pilar, “Documentación relativa al teatro en el Archivo General de Palacio”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 525-534.
- SÁNCHEZ AGESTA, José, *El pensamiento político del Despotismo Ilustrado*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1979.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier, “Napoleón y la prensa afrancesada en España”, en G. DUFOUR (ed.), *Les espagnols et Napoleón*, pp. 85-100.
- “La Gaceta oficial de la Navarra, ejemplo de periódico afrancesado”, *Príncipe de Viana*, 176 (1985), pp. 817-836.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Jorge, *Valladolid durante la Guerra de la Independencia española (1808-1814)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, “Los primeros teatros a la italiana de Galicia. Arquitectura y vida escénica (1804-1832)”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 344-369.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, “Documentos para la historia del teatro español en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional”, en H. ESCOLAR SOBRINO, *Homenaje a Luis Morales Oliver*, pp. 123-135.
- “Documentos sobre actores y teatros en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional”, en J. M. RUANO DE LA HAZA (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, pp. 409-435.
- SÁNCHEZ-ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965, (2ª ed. muy ampliada, 1972).
- SANTA CRUZ, Lola, “Madrid, cuatro siglos de crítica teatral: un idilio entre la pasión y el resentimiento”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, pp. 251-262.
- SANTAMARÍA DEL POZO, Santos, *Literatura General o Teoría de los géneros literarios*, Valladolid, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, 1883.
- SANTOYO, Julio César, *Hombres de letras vitorianos*, Vitoria, 1981.

- (et al), *Fidus Interpres. Actas de las primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, León, Universidad y Diputación, 1989, 2 vols.
- SANZ CID, Carlos, *La Constitución de Bayona*, Madrid, Reus, 1922.
- SANZ MARTÍNEZ, Julián, *Resumen Histórico-militar de la Guerra de la Independencia española, 1808-1814*, Madrid, Diego Pacheco, Pacheco y Pinto Orovio, 1880-1881.
- SARDÓN NAVARRO, Isabel María Sonia, “Preceptiva neoclásica: El *Arte de hablar en prosa y verso* (1826), de Josef Gómez Hermosilla”, en I. PARAÍSO (coord.), *Retóricas y Poéticas Españolas (Siglos XVI-XIX)*, pp. 149-176.
- SARRABLO AGUARELES, Eugenio, *La vida en Madrid durante la ocupación francesa, de 1808 a 1813*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, CSIC, 1964.
- SARRAILH, Jean, *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa*, Burdeos, Feret & Fils, 1930.
- *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, F. C. E., 1979.
- SARTRE, Jean Paul, *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada, 1979.
- SASTRE, Alfonso, *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus, 1958.
- *Teatro político*, Donostia, Lur, 1979.
- SAURA, Alfonso, “Recepción en España de las tragedias de Prosper Jolyot de Crébillon”, en M. BOIXAREU y R. DESNÉ (eds.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, pp. 171-190.
- SAURÍN DE LA IGLESIA, María Rosa, “Pablo de Jérica y Corta”, en *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*, pp. 342-343.
- SCARTON, Cesare, *Il melologo: una ricerca storica tra recitazione e musica*, Perugia, Edimond, 1998.
- SCHACK, Adolfo Federico, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, Tello, 1885-1887, 5 vols.
- SCHINASI, Michael, “Two Documents for the History of the Spanish Theatre in the Period of the *Gobierno Intruso*”, *Hispanic Review*, LXVIII (1991), pp. 211-218.
- SCHNEIDER, Franz, “Kotzebue en España. Apuntes bibliográficos e históricos”, *Modern Philology*, XXV, 2 (1927), pp. 179-194.

- SCHURLKNIGHT, Donald, “En busca de los orígenes del Romanticismo en España (Cadalso, Young y las *Conjectures*): hipótesis y analogía”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 58 (1982), pp. 237-261.
- SEBOLD, Rusell P., *El rapto de la mente (Poética y poesía dieciochescas)*, Madrid, Prensa Española, 1970; ed. corregida y aumentada en Barcelona, Anthropos, 1989.
- “Contra los mitos antineoclásicos”, en *El rapto de la mente*, Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 45-56.
 - “Sobre el nombre español del *dolor romántico*”, *Ínsula*, 264 (1968), pp. 4-5; reed. (1970), pp.123-137.
 - “Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza”, en *El rapto de la mente*, pp. 57-97.
 - “El incesto y el suicidio y el primer Romanticismo español”, *Hispanic Review*, 4, XLI (1973), pp. 669-692; reed. (1983), pp. 195-214.
 - *Cadalso: el primer romántico “europeo” de España*, Madrid, Gredos, 1974.
 - “Lo romancesco, la novela y el teatro románticos”, *Cuadernos Hispano-Americanos*, 348 (1979), pp. 1-22.
 - “¿Es el Romanticismo español un segundo Barroco?”, *Romanticismo* 1 (1982), pp. 461-465.
 - *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983.
 - *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1985.
 - “Jovellanos, dramaturgo romántico”, *Anales de Literatura Española* (Alicante), 4 (1985), pp. 415-437.
 - “Nuevos Cristos en el drama romántico español”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 431 (1986), pp. 126-132.
 - “Gaspar Melchor de Jovellanos y el drama romántico”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, II, pp. 823-836.
 - “Neoclasicismo y Romanticismo dieciochescos”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA(dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, I, pp. 137-207.
 - “Los términos ‘romancesco’ y ‘romántico’: su historia y su sentido”, “Cronología y continuidad del Romanticismo”, “El paisaje, el ‘yo’ sensible, el

- misticismo, el dolor, el satanismo”, “Huida del presente y exotismo en las Letras románticas”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 77-105.
- SECO SERRANO, Carlos, “Godoy: el hombre y el político”, ed. y estudio preliminar de *Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor Carlos IV de Borbón*, prólogo de Miguel ARTOLA, Madrid, Atlas, 1956, pp. VII-CXXXVII; Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*, Madrid, Guadiana de Publicaciones, 1973.
 - e introducción de Javier TUSELL, *Viñetas históricas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
 - “Luis XVIII y Fernando VII: paralelo y contraste”, en *Viñetas históricas*, pp. 24-42.
 - *Historia del conservadurismo español. Una línea política integradora en el siglo XIX*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2000.
- SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA. UNIVERSIDAD DE MADRID, *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900): artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1968.
- SEOANE, M. Cruz, *El primer lenguaje constitucional español*, prólogo de Rafael LAPESA, Madrid, Moneda y Crédito, 1968.
- *Historia del periodismo de España. 2. El siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1983.
- SEPÚLVEDA, Ricardo, *El Corral de la Pacheca (apuntes para la historia del Teatro Español)*, prólogo de Julio MONREAL, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1888.
- “Moratín, censor de comedias”, en *El Corral de la Pacheca*, pp. 115-118.
- SERRALTA, Frédéric, “Comedia de disparates”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (1976), pp. 450-461.
- “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en AA. VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, pp. 99-125.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1903-1905, 4 vols.; ed. facsímil, Madrid, Atlas, 1975.
- SERRANO, María del Mar, *Viajes de papel: repertorio bibliográfico de guías y libros de viaje por España, 1800-1902*, Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1993.

- SERVICIO Histórico Militar (ed.), *Guerra de la Independencia, 1808-1814*, Madrid, Talleres del Servicio Geográfico del Ejército, 1966, 7 vols.
- SHAW, Donald L., "Towards the Understanding of Spanish Romanticism", *Modern Language Review*, LVIII (1963), pp. 190-195.
- "The anti-romantic reaction in Spain", *Modern Language Review*, LXIII (1968), pp. 606-611.
 - *Historia de la literatura española. El S. XIX*, Barcelona, Ariel, 1973.
 - "La critica del Romanticismo spagnolo e la sua evoluzione", *Romanticismo* 1 (1982), pp. 127-135.
 - "Acerca de Pelayo de Quintana", en P. GARELLI e G. MARCHETTI (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, II, pp. 567-576.
- SHERGOLD, Norman D., "Nuevos documentos sobre los corrales de comedias en Madrid en el siglo XVIII", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 61-62 (1951), pp. 391-446.
- *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas. Estudio y Documentos*, London, Tamesis Book Limited, 1989 (Fuentes para la historia del teatro en España; X).
- SIERRA CORELLA, Antonio, *La censura de libros y papeles en España y los Índices y Catálogos españoles de libros prohibidos*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1947.
- SIGUAN, Marisa (ed.), *Romanticismo / Romanticismos*, Barcelona, PPU, 1988.
- SIMÓN DÍEZ, José, "Un catedrático español: D. Santos Díez y González", *Guía*, 204 (1944).
- "Documentos referentes a literatos españoles del siglo XVIII", *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944), pp. 457-488.
 - "Cuestionarios de oposiciones a cátedras de Retórica y de Poética en 1799", en su "Aportación documental para la erudición española", *Revista Bibliográfica y Documental*, 2, 1947, I, pp. 6-8.
 - (coord.), *Cartelera teatral madrileña*, I (1830-1839), Madrid, CSIC, 1961.
 - *Madrid en su prensa del siglo XIX*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1981.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, "Diversiones populares: espectáculos de física recreativa", *Villa de Madrid*, 44 (1974), pp. 62-66.

- “Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX”, *Segismundo* 11 (1975), pp. 85-137.
- “Documentos sobre los corrales de comedias de Madrid en la Biblioteca del Instituto del teatro de Barcelona”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 3ª época, I-II (1977), pp. 153-162.
- “Acróbatas, músicos callejeros, forzudos y seres deformes. Diversiones del pueblo madrileño en el siglo XIX”, *Villa de Madrid*, 60 (1978), pp. 71-74.
- *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII al XX de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona*, Madrid, *Cuadernos Bibliográficos del CSIC*, 39 (1979).
- “Diversiones populares madrileñas en el siglo XIX”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y A. CEA GUTIÉRREZ (eds.), *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, pp. 185-192.
- *El gas y los madrileños (1832-1936)*, Madrid, Gas Madrid y Espasa Calpe, 1989.
- *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.

SIRERA, Josep Lluís, *El teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1986.

SITO ALBA, Manuel, *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED, 1987.

SOCIÉTÉ DES HISPANISTES FRANÇAIS, *Hommage des Hispanistes Français à Noel Salomón*, Barcelona, Ed. Laia, 1979.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de, “Arquitectura teatral”, en AA. VV., *Arquitectura teatral en España*, pp. 13-25.

SOLANO COSTA, Fernando, “Influencia de la Guerra de la Independencia en el pueblo español”, *Jerónimo Zinta. Cuadernos de Historia*, III (1954), pp. 103-121.

SOLANO RODRÍGUEZ, Remedios, “La Guerra de la Independencia española a través de *Le Moniteur Universel* (1808-1814)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 55-75 (1995).

SOLE TURA, Jordi y Eliseo AJA, *Constituciones y periodos constituyentes en España (1808-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.

SOLÍS, Ramón, *El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años 1810 a 1813*, prólogo de Gregorio MARAÑÓN, Madrid, Alianza Editorial, 1969; Madrid, Silex, 2000.

- *La Guerra de la Independencia española*, Barcelona, Noguer, 1973.

- SORIA OLMEDO, Andrés, “Notas sobre Hugo Blair y la retórica española del siglo XVIII”, en AA. VV., *Estudios sobre literatura y arte dedicado al Profesor Emilio Orozco Díaz*, III, pp. 363-368.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Eunsa, 1991.
- *Géneros literarios*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- SPELL, Jefferson Rea, *Rousseau in the Spanish World before 1833*, New York, Otagon Books, 1969.
- STOUEMIRE, Sterling A., “Dionisio Solís’s “refundiciones” of Plays (1800-1834)”, *Hispanic Review*, 8 (1940), pp. 305-310.
- “Metastasio in Spain”, *Hispanic Review*, 9 (1941), pp. 184-191.
- SUÁREZ PERALES, Ana, *El teatro en Madrid, siglos XVIII-XIX. Guía Histórica*, Madrid, Ediciones La Librería, 2003.
- SUÁREZ VERDAGUER, Federico, *La crisis política del Antiguo Régimen en España*, Madrid, Ediciones Rialp S.A, 1988, 3ª ed., (1ªed. 1950).
- SUBIRÁ PUIG, José, “Un actor y autor madrileño del siglo XVIII: Manuel García ‘El Malo’”, *Ayuntamiento de Madrid, Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, IV, 15 (1927), pp. 359-363.
- “Los ‘melólogos’ de Rousseau, Iriarte y otros autores”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 2 (1928), pp. 140-161.
 - *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-30, 3 vols.
 - “La canción y la danza populares en el teatro español del siglo XVIII”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 21 (1929), pp. 87-89.
 - “En pro de la tonadilla madrileña”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 22 (1929), pp. 205-214.
 - *La participación musical en el antiguo teatro español*, Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, 1930.
 - “La Junta de Reformas de Teatro, sus antecedentes, actividades y consecuencias”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 9 (1932), pp. 19-45.
 - *Tonadillas teatrales inéditas: libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, Archivos, 1932.
 - *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*, Barcelona, Labor, 1933.

- *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.
 - *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XIX*, Barcelona, Ediciones Librería Millá, 1946; ed. facsímil, Barcelona, Banca Más Sardá, 1978.
 - *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra, 1949.
 - *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1949-1950, 2 vols.
 - “Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos”, en G. DÍAZ-PLAJA (ed.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, IV, pp. 255-276.
 - *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1953.
 - *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, 1960.
 - “Loas escénicas desde mediados del s. XVIII”, *Segismundo*, 7-8 (1968), pp. 73-94.
 - *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- SUERO ROCA, María Teresa, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987, 2 vols.
- SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno*, Barcelona, Destino, 1994.
- TAMAYO, Victorino, “Tiempos viejos: Los teatros de Madrid en 1800”, *Blanco y Negro*, 1785 (2 de agosto de 1925).
- “Los teatros de Madrid en 1801”, *Blanco y Negro*, 1787 (16 de agosto de 1925).
 - “Los teatros de Madrid en 1802”, *Blanco y Negro*, 1796 (18 de octubre de 1925).
 - “Los teatros de Madrid en la época de José Bonaparte”, *Blanco y Negro*, 1815 (28 de febrero de 1926), pp. 89-92.
- TARR, F. Courtney, “Romanticism in Spain and Spanish Romanticism: a critical Survey”, *Bulletin of Spanish Studies*, XVI (1939), pp. 3-37.
- TÉMINE, Émile, Albert BRODER y Gérard CHASTAGNARET, *Historia de la España contemporánea. Desde 1808 hasta nuestros días*, Barcelona, Ariel, 1985, (1ª ed. 1982).

- THOMASON, Philip Brian, *The Coliseo de la Cruz: Madrid's First Enclosed Municipal Playhouse (1737-1859)*, Ann Arbor, Michigan, 1989 (Tesis doctoral, Universidad de Kentucky).
- "El coliseo de la Cruz: Illustrations from the Archivo Municipal de Madrid", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX (1993), pp. 237-247.
- TICKNOR, George, *Historia de la literatura española*, Buenos Aires, 1947.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (ed.), *Actas de las Cortes de Cádiz*, Madrid, Taurus, 1964, 2 vols.
- TOLIVAR ALAS, Ana Cristina, "Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII", *Investigación Franco-Española*, 1 (1988), pp. 177-190.
- "Comella y las tragedias bíblicas de Racine: *Atalía*", en F. LAFARGA (ed.), *Coloquio "Imágenes de Francia en las letras hispánicas"*, pp. 379-388.
- "La réception de Racine dans l'Espagne du XVIII siècle", en M. BOIXAREU, y R. DESNÉ (eds.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, pp. 127-138.
- TORO Y DURÁN, Ramón, *Jovellanos y la reforma del teatro español en el siglo XVIII*, Gijón, Imprenta del Comercio, 1891.
- TORRE, Guillermo de, "Prisma del Romanticismo", *Asomante*, VI (1950), pp. 13-17.
- "Grandeza y miseria del espíritu romántico", *Atenea*, CI (1951), pp. 199-212.
- TORRES RAMÍREZ, Bibiano y José HERNÁNDEZ PALOMO (eds.), *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo, 1984), Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2 vols.
- TORTOSA LINDE, María Dolores, *La Academia del Buen Gusto de Madrid, 1749-1751*, Ganada, Universidad, 1988.
- TUBINO, Francisco María, "Introducción del Romanticismo en España", *Revista Contemporánea*, enero (1877), pp. 78-98 y 184-198.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *La España del siglo XIX (1808-1914)*, París, Librería Española, 1968.
- *Estudios sobre el siglo XIX español*, Madrid, Siglo XXI, 1976 (1ª ed. 1972).
- TURINA GÓMEZ, Joaquín, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-U. Murcia, 1994.
- URZAINQUI, Inmaculada, *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad, Cátedra Feijoo, 1984.

- “Notas para una poética de interés dramático en el siglo XVIII”, *Archivum*, XXXVII-XXXVIII (1987-1988), pp. 573-603.
 - “Batteux español”, en F. LAFARGA (ed.), *Coloquio “Imágenes de Francia en las letras hispánicas”*, pp. 239-260.
 - “Crítica teatral y secularización: el *Memorial Literario* (1784-1797)”, en Manfred TIETZ (ed.), *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1992, pp. 247-286.
 - “Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, F. LÓPEZ e I. URZAINQUI, *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*, pp. 125-190.
 - “Cauces y estructuras de la crítica teatral en el siglo XVIII. La crítica periodística”, en J. M. SALA VALLDAURA (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, II, pp. 783-828.
 - “Aspectos de la diversidad de la crítica teatral del Neoclasicismo español”, en AA. VV., *El mundo hispánico del Siglo de las Luces*, II, pp. 1293-1318.
 - “Poética teatral: presencia y prestigio de los críticos extranjeros”, en F. LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, pp. 15-59.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de Autores Teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002, 2 vols.
- VACA DE OSMA, José Antonio, *La Guerra de la Independencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1930.
- *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956.
 - *Historia de la literatura española*, 9ª ed., ampliada y puesta al día por Antonio PRIETO, Barcelona, Editorial Guatavo Gili, 1981 (1ª ed. 1937).
- VALDENEBRO Y CISNEROS, José María de, *La imprenta en Córdoba. Ensayo bibliográfico*, Madrid, Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, impresores de la Real Casa, 1900; ed. facsímil, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002.
- VALERO, José Antonio, “Las preocupaciones literarias del P. Feijoo”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIII (1968), pp. 155-174.
- “Las ideas estéticas de Feijoo”, *Ideologies and Literature*, III (1988), pp. 30-41.

- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene, *Introducción a la comedia de santos en el siglo XVIII*, Santiago de Chile, Universidad Internacional SEK, 1993.
- “El teatro alemán en los escenarios españoles (1800-1818)”, en AA. VV., *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, II, pp. 407-416.
- VALLEJO-NÁJERA, Juan Antonio, *Yo, el Rey*, Barcelona, Planeta, 1985.
- *Yo, el intruso*, Barcelona, Planeta, 1987.
- VALLESPÍN, Fernando (ed.), *Historia de la Teoría Política*, III, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1987.
- VALVERDE, Salvador, *El mundo de la zarzuela. Cuatro siglos del género lírico español*, Madrid, Ruiz Flores, 1979.
- VARELA HERVÍAS, Eulogio, “Las guías generales de los índices de la Secretaría y el Corregimiento”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XII (1935).
- “Índice general del Archivo de la Secretaría”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, II, 45 (1935), pp. 89-102.
- VARELA, José Luis, “Generación romántica española”, *Cuadernos de Literatura*, 2 (1947), pp. 423-440.
- “La autointerpretación del Romanticismo español”, *Romanticismo*, 1 (1982), pp. 123-136.
 - (ed.), *La literatura española de la Ilustración: Homenaje a Carlos III*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- VAREY, John E. y SHERGOLD, Norman D., “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: Prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)”, *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 286-325.
- VAREY, John E., *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Madrid, London, Tamesis Book Limited, 1972 (Fuentes para la historia del teatro en España; VII).
- *Teatros y comedias en Madrid: 1688-1899: Estudio y Documentos*, London, Tamesis Book Limited, Madrid, 1979 (Fuentes para la historia del teatro en España; 6).

- *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Book, 1985 (Fuentes para la historia del teatro en España; 2).
 - “The First Theatre on the Site of the Caños del Peral”, *Dieciocho*, IX (1986), pp. 290-296.
 - “Sobre un posible diccionario biográfico de actores españoles”, en C. CASADO LOBATO (et al), *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, pp. 641-644.
 - *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1989.
 - *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. estudio y documentos*, Madrid, London, Tamesis Book Limited, 1995 (Fuentes para la historia del teatro en España; VII).
 - y Charles DAVIS, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y Documentos*, Madrid, London, Tamesis Book Limited, 1997 (Fuentes para la historia del teatro en España; XXI)
 - “Actividades de entretenimiento y formas parateatrales. Acróbatas, títeres, espectáculos ópticos, autómatas, circo”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (dir.) y G. CARNERO (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, pp. 237-244.
- VAUCHELLE-HAQUET, Aline, “‘El deseado’: création du mythe de Ferdinand VII”, en C. DUMAS, (ed.), *Les mythes et leur expresión au XIXe siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, pp. 91-104.
- VÁZQUEZ MARÍN, Juana (pról.), *El Madrid de Carlos III*, ed. facsímil, Madrid, Consejería de Cultura, 1989.
- VÁZQUEZ RUIZ, José, *Apuntes biográficos del erudito sevillano Don Justino Matute y Gaviria y breve noticia de sus trabajos literarios*, Sevilla, Imprenta de Don Rafael Tarascó y Lassa, 1885.
- *Biografía del erudito sevillano Don Justino Matute y Gaviria y noticia de sus obras literarias*, Sevilla, Tipografía de E. Rasco, 1888.
- VEGA, María José (ed.), *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, Barcelona, Mirabel Ed., 2004.
- VEGA, Jesusa, “Imágenes para un cambio de siglo”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, pp. 83-129.

- VEGA, José, *Máiquez, el actor y el hombre*, Madrid, Revista de Occidente, 1947.
- VEGA, Vicente, *Diccionario Ilustrado de Efemérides*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.
- VEGA HERRANZ, Petra y Salvador QUERO CASTRO, “Vida y sociedad en el Madrid del Antiguo Régimen”, en AA. VV., *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, pp. 108-130.
- VELILLA RODRÍGUEZ, José de, *El teatro en España*, Sevilla, Gironés y Arduña, 1876.
- VELLÓN LAHOZ, Javier, “El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de José Fernández Guerra”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5. *Clásicos después de los clásicos* (1990), pp. 99-109.
- *De Trigueros a Solís: el lenguaje dramático de las refundiciones*, Tesis doctoral en microfichas, Valencia, Universidad de Valencia, 1994.
 - “Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: el actor en la evolución en la dramaturgia en el siglo XIX”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 370-376.
 - “Lope de Vega y Trigueros: poética y nacionalismo en la dramaturgia española dieciochesca”, *Dieciocho*, 19. 2 (Fall. 1996), pp. 275-283.
- VICENTINI, Claudio, *La teoría del teatro político*, Firenze, Sansoni Editore, 1981.
- VICO, Antonio, “Isidoro Máiquez, Carlos Latorre y Julián Romea. La escena española desde comienzos de siglo. La declamación en la tragedia, en el drama y en la comedia de costumbres”, en *La España del siglo XIX*, Madrid, Ateneo, 1886.
- VIDAL ABARCA, Juan, “Linajes alaveses. Los Aguirre: marqueses de Montehermoso”, *Boletín Sancho el Sabio*, XIX (1975), pp. 181-244.
- VIDART, Luis, “Los cantores del Dos de Mayo”, *Ilustración española y americana*, XVI (1881), pp. 274-275.
- VILA, Francisco, *Sesenta años en un tomo: apuntes para la historia política, social, literaria y artística de España desde 1808 a 1868*, Madrid, Tipografía de Diego Pacheco Latorre, 1887.
- VILLACORTA, P., *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- VILLALBA MUÑOZ, Luis, *La música y los músicos de la Independencia*.
- VILLANUEVA, Darío, (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994.
- VILLAURRUTIA, *El rey José Napoleón I*, Madrid, 1929.

- VILLEGAS, J., *La interpretación de la obra dramática*, Santiago de Chile, Universitaria, 1971.
- *Interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1982.
- VILLENA CORTES, Elvira, “El teatro de los Caños del Peral en la primera mitad del Siglo XVIII”, en AA. VV., *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*, pp. 821-828.
- VIÑAS MEY, Carmelo, “Nuevos datos para la historia de los afrancesados”, *Bulletin Hispanique*, XXVI, 1 (1924).
- VIRELLA I CASSAÑES, F., *La ópera en Barcelona*, Barcelona, s.n., 1888.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia, “La música en la Guerra de la Independencia. Una nueva fuente documental para su estudio”, *Revista de Musicología* (1991), pp. 51-61.
- VISEDO ORDEN, Isabel, “En torno a el *Arte Poética Fácil* de Masdeu. Un marco de lectura”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, II, pp. 247-258.
- VIVES CASAS, Francisca, *Las mujeres en Vitoria-Gasteiz a lo largo de los siglos. Recorridos y biografías*, Vitoria, Ayuntamiento, 2001.
- WELSCHINGER, Henri, *Le Théâtre de la Révolution, 1789-1799, avec documents inédits*, París, s.n., 1880; ed. facsímil, Ginebra, Slatkine Reprints, 1968.
- WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, I, Madrid, Gredos, 1969.
- *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El Romanticismo*, II, Madrid, Gredos, 1973.
- y Austin WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974.
- XÉRICA, Ramón de, “Biografía de D. Pablo de Xérica”, en *Poesías de Don Pablo de Xérica*, Vitoria, Imprenta de El Norte de España, 1869, pp. 7-30.
- YXART, José, *El arte escénico en España*, Barcelona, La Vanguardia, 1894-1896, 2 vols.; Reimpresión, Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- ZABALA y LERA, Pío, *España bajo los Borbones*, Barcelona, Labor, 1945, 4ª ed. (1ª ed. 1926).
- ZABALA, Arturo, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.
- ZAVALA, Iris M., *Románticos y socialistas. Prensa española del siglo XIX*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1972.
- *Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 1982.

- “Características generales del siglo XIX (burguesía y literatura)”, en J. M. DIÉZ BORQUE (dir.), *Historia de la literatura española*, III, pp. 291-350.
- “La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX”, en M. L. ABELLÁN (et al.), *Censura y literaturas peninsulares*, pp. 147-157.
- “La literatura: Romanticismo y Costumbrismo”, en J. M. JOVER ZAMORA (ed.), *Historia de España*, XXXV, 2. *La época del Romanticismo*, pp. 5-183.