Una escena “para estímulo de los poetas patriotas”

El teatro en tiempos de guerra cuando la Constitución de 1812

Alberto Romero Ferrer

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2492>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.2492

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 junio 2013

Paginación: 271-283

ISBN: 978-2-86781-898-1

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Alberto Romero Ferrer, « Una escena “para estímulo de los poetas patriotas” », *Bulletin hispanique* [En línea], 115-1 | 2013, Publicado el 01 junio 2016, consultado el 22 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2492> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2492

Una escena “para estímulo de los poetas patriotas”. El teatro en tiempos de guerra cuando la Constitución de 1812

ALBERTO ROMERO FERRER
Universidad de Cádiz

Pendant la guerre d'indépendance, le théâtre devint l'une des armes de propagande les plus importantes pour tous les acteurs impliqués: afrancesados, libéraux et absolutistes. Tous étaient conscients de la politisation du genre théâtral. Le problème était qu'à travers la scène, on pouvait aussi diffuser les nouvelles idées politiques, ce qui devait provoquer une dure et violente offensive de la part des secteurs les plus réactionnaires du panorama politique.

Mots clés: théâtre, idéologie politique, Constitution de 1812.

Durante la guerra de la Independencia, el teatro se convierte en una de las armas de propaganda más importantes, desde todos los bandos de la contienda: afrancesados, liberales, absolutistas. Se habla de la cuestión política del teatro. El problema fundamental se basaba en que a través de la escena también se podían difundir las nuevas ideas políticas lo que provocaría una dura ofensiva desde los sectores más reaccionarios.

Palabras claves: teatro, política, ideología, Constitución de 1812.

During the war of independence, theatre became one of the main propaganda tools for all protagonists: afrancesados, liberals and absolutists. All were conscious of the politicization of the theatrical genre. The problem was that, through the stage, new political ideas could be spread, which was to prompt a harsh and violent offensive from the most reactionary sectors of the political scene.

Keywords: theatre, political ideology, 1812 Constitution.

Como en las demás zonas de guerra, el teatro de Cádiz también había cerrado sus puertas a principios de 1810, coincidiendo con la llegada de las tropas del ejército napoleónico al otro lado de la bahía gaditana. Según determinados sectores, no parecía muy adecuado en plena contienda militar

y con una complicada situación debido al sitio, dejar abierto el coliseo, fundamentalmente por razones de decoro y moralidad. Sin embargo, no todas las voces sociales y, mucho menos, determinados sectores políticos iban a aceptar dicha situación. Porque también la escena podía ser un buen aliado para la guerra y una eficaz forma para hacer política. Por eso, desde un primer momento empiezan a surgir voces que reclaman su apertura, desafiando así lo que estaba sucediendo en las otras zonas del país, y siempre al calor de los sectores más progresistas del arco político y periodístico. Así, desde el mismo *Semanario Patriótico* hasta *El Conciso*, se pone en marcha una discreta campaña a favor de la apertura del coliseo gaditano, con argumentaciones que veían en la escena otra manera más de combatir contra el enemigo, y difundir de este modo también las nuevas ideas de las Cortes y la futura Constitución de 1812. El problema sobre el teatro en el Cádiz de las Cortes se circunscribe, fundamentalmente, a dos ámbitos que, en principio, no tienen mucho que ver pero que poco a poco terminarán convergiendo en un mismo posicionamiento político y, esencialmente, ideológico¹.

Efectivamente, como ya se ha indicado en otros trabajos², el teatro, prácticamente desde el principio, quedará integrado en la maquinaria de la guerra y de la confrontación política. En estos agitados momentos, el teatro —el segundo espectáculo después de las corridas de toros en las preferencias de los españoles— será un instrumento de excepción para la transmisión de los diferentes modelos ideológicos y políticos puestos en juego. Gracias a que nos encontrábamos ahora con un medio de difusión cultural que no precisa de la escritura, en lo que a la puesta en escena se refiere —claro está—, el teatro resultaba

1. El desarrollo y publicación de este artículo se ha realizado en el marco y con el apoyo del proyecto del Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología y FEDER: FFI2010-15098, Historia de la literatura española entre 1808 y 1833, iniciado en enero de 2011.

2. Emmanuel Larraz, «La satire de Napoléon Bonaparte et de Joseph dans le théâtre espagnol: 1808-1814», en *Hommage à André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1974, pp. 126-137; «Teatro y política en el Cádiz de las Cortes», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, ed. Maxime Chevalier, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, 1977, t. II, pp. 571-578; *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre, 1808-1814. Anthologie*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987; *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole, 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988; y Ana María Freire López, «La Guerra de la Independencia española como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas (1808-1814)», *Investigación Franco-Española*, 1 (1988), pp. 127-145; «El definitivo escollo del proyecto neoclásico de la reforma del teatro. (Panorama teatral de la Guerra de la Independencia)», en *Teatro español del siglo XVIII*, ed. Josep M. Sala Valldaura, Lleida, Universitat, 1996, t. I, pp. 377-396; «La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)», *Cuadernos dieciochistas*, 8 (2007), pp. 267-278; «El conflicto de 1808 en el teatro español», en *El nacimiento de la España Contemporánea*, dir. Emilio de Diego, Madrid, Actas/Instituto de España, 2008, pp. 449-471; *Entre la Ilustración y el Romanticismo. La huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura Española*, Alicante, Universidad, 2008; *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Frankfurt am Main, Vervuert/ Iberoamericana, 2009.

un instrumento muy eficaz para desde las élites intelectuales y políticas hacer llegar el discurso revolucionario, en un sentido u otro, a las clases más populares, en su mayor parte analfabetas, pero con una fuerte y arraigada cultura teatral. Con el reclamo del entretenimiento, la escena se va a utilizar también como comentario de la actualidad política –la comedia y el sainete– y como tribuna histórica –el drama y la tragedia–, con plena conciencia de la necesidad de entroncar el presente con un pasado que ya se había articulado en torno a la tragedia neoclásica y que ahora volvía con mucha más fuerza dramática gracias a su extraordinario potencial político³. *La viuda de Padilla* (1812) de Martínez de la Rosa es un ejemplo⁴.

De uno u otro modo, la escena se transforma rápidamente en un instrumento que supieron aprovechar todos los sectores en contienda –liberales, afrancesados y serviles. Nos encontramos, así, ante una extensa e intensa nómina –más de trescientas piezas entre 1805 y 1840–⁵ de tragedias, dramas y melodramas, comedias y sainetes, loas, melólogos, tonadillas escénicas y bailes alusivos no sólo a la guerra de la Independencia y sus episodios más concretos, batallas y sitios, desde los sucesos del Escorial hasta el regreso de Fernando VII en 1814, desde el sitio de Zaragoza a la batalla de Bailén, y la sátira cómica antinapoleónica, sino que aluden directamente también a muchos de los problemas y las polémicas que se producen durante los años de las Cortes: la abolición de la Inquisición, la libertad de imprenta, el auge del periodismo político, además de textos que recrean directamente las sesiones de las Cortes y sus debates, la figura de Fernando VII como rey constitucional o la misma Constitución de 1812, que aparece bajo la forma de la alegoría dramática.

En cualquier caso, la prohibición expresa había llegado de mano de las Cortes cuando el 27 de noviembre de 1810 se pide taxativamente el cierre del coliseo gaditano. La propuesta viene avalada por Joaquín Lorenzo Villanueva, clérigo liberal que, sin embargo, en este asunto sobre la moralidad de la escena mantenía posturas muy cercanas a sus enemigos políticos, los sectores serviles, representados en las figuras del Obispo de León o el diputado Miralles. Este posicionamiento de las Cortes no era sino una contestación más o menos encubierta a las propuestas de agitación que desde la prensa liberal se venía sucediendo sobre las virtudes patrióticas del teatro para «aumentar el entusiasmo nacional» y el «realce de las mismas acciones heroicas». Se habla sobre las «acciones heroicas» que se podían representar, sobre la «magia del

3. Cfr. Josep Maria Sala Valldaura, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2005.

4. Cfr. Alberto Romero Ferrer, «La recepción de *La viuda de Padilla* en la prensa de 1812 y su significado histórico», en *Cambio político y cultura en la España de EntreSiglos*, eds. Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer, Cádiz, Ayuntamiento/Universidad, 2008, pp. 357-363.

5. Para todas estas remito a los catálogos de Ana María Freire López, «La Guerra de la Independencia española como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas (1808-1814)», art. cit.; y de Francisco Lafarga, «Teatro político español (1805-1840). Ensayo de un Catálogo», en *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, a cura di Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 167-243.

teatro», además de las bondades económicas y casi balsámicas de la escena, para una ciudad castigada por la guerra. El objetivo de esta campaña no era otro que crear un estado de opinión favorable que permitiera abrir las puertas del teatro Principal, utilizando los mismos argumentos para su cierre, pero en un sentido radicalmente inverso, pues abrir el teatro en tiempos de guerra no sólo podía ser bueno, sino recomendable, por diferentes motivos.

Así, frente a los detractores tradicionales del teatro, que veían en él todo tipo de inmoralidades e impiedad, surge otra manera de entenderlo como ejemplo de moralidad pública y política, que remitía en última instancia a muchas de las directrices que había sacudido la batalla teatral de la Ilustración en las décadas anteriores, y en donde encontramos algunas figuras significativamente relacionadas con la ciudad como era el caso del beato Diego José de Cádiz, enemigo acérrimo del teatro, y que predicaría desde los púlpitos de la ilustrada Cádiz, para combatir ese foco de infección revolucionaria, tal y como se puede leer en su *Respuesta de Fray Diego José de Cádiz al Regidor de una de las ciudades de España en torno a la licitud de las comedias* [1783].

Sin entrar en valorar ahora el alcance ideológico de los textos del beato Diego José de Cádiz en esta coyuntura, donde vuelven a colocarse nuevamente en el centro de la polémica, de la mano de sus modernos portavoces – fundamentalmente el matrimonio Böhl de Faber–, sí es cierto que dichos sedimentos e ideas servirán para la construcción del nuevo discurso que en torno a la tradición española se estaba gestando en aquellos precisos momentos, y en donde juega un papel clave el teatro español antiguo, en especial Calderón de la Barca⁶.

En cualquier caso, las voces que reclaman su apertura suben a la palestra política propiamente dicha el 24 de diciembre de 1810, en la voz liberal de Mexía Lequerica, aunque no deja de ser sino un primer adelanto del debate donde se empiezan a plantear los nuevos conceptos y funciones de la actividad dramática en tiempos de guerra. En este sentido conviene insistir en el hecho de que la polémica en torno al teatro, más allá de razonamientos de índole moral que ya quedaban muy lejanos incluso para el pensamiento reaccionario, sin embargo sí había que relacionarla con las otras dos cuestiones importantes que habían polarizado el debate y continuarán en las discusiones de las sesiones de las Cortes, y que no eran otras que la libertad de imprenta y la abolición de la

6. Este problema ha sido estudiado ya por Camille Pitoulet, Javier Herrero, Vicente Llorens y Guillermo Carnero. En cualquier caso, como síntesis, cfr. los trabajos de Guillermo Carnero, «El lenguaje del reaccionarismo fernandino en boca de Juan Nicolás Böhl de Faber», *Bulletin Hispanique*, 76 (1974), pp. 265-285; *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad, 1978; «Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y el inicio gaditano del Romanticismo español», en Marina Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Banco Exterior, 1990, pp. 119-130; y «El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 125-139. Especialmente significativo a este respecto es el trabajo de Leonardo Romero Tobar, «Usos de la *literatura nacional española* anteriores al Romanticismo español», en *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, ed. Leonardo Romero Tobar, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 467-489.

Inquisición. En ambos casos, desde los sectores más modernos se va a producir un duro posicionamiento en contra de las voces serviles, que veían en las Cortes el peligro que podía implicar la difusión de las nuevas ideas políticas. Dentro, pues, de esta dialéctica, el teatro entraba dentro de las grandes cuestiones políticas —como también lo va a ser para los sectores josefinos al otro lado de la orilla gaditana—, pues su defensa va a venir desde uno de los diputados que más se habían señalado en el debate a favor de la libertad de imprenta, como era Lequerica. Así, para este diputado, representante del Nuevo Reino de Granada (Quito), su idea del teatro se relacionaba fundamentalmente con sus aspectos económicos y patrióticos, dos argumentos por los que debía abrirse inmediatamente el teatro de la ciudad:

Atendiendo las Cortes generales y extraordinarias a los gravísimos e inevitables prejuicios que se siguen a la sociedad de las reuniones y entretenimientos privados a que en los grandes pueblos obliga la falta de honestas diversiones públicas, especialmente en tiempos tan revueltos y de tanta adicción como el presente, y deseando, por otra parte, que todos los españoles, de cualquier clase y sexo que sean, hallen en sus mismas distracciones más y más ocasiones y motivos para instruirse en sus imprescriptibles derechos y en los intereses de la Nación, no menos que de reanimar y exaltar el sagrado fuego de su genial patriotismo y justa indignación contra la perfidia francesa, y de contribuir al mismo tiempo con sus voluntarios socorros a la mejor defensa de nuestra gloriosa e interesantísima causa, se ha servido S. M., decretar por ahora lo siguiente:⁷

A pesar de los esfuerzos de Lequerica, sus posicionamientos contrastaban con las ideas de los sectores reaccionarios, que habían aplaudido el cierre de todos los teatros al calor de la guerra de la Independencia, temerosos que dicho clima de exaltación nacionalista fuera aprovechado por los liberales para difundir su programa político, utilizando la nueva tribuna política en la que se había convertido la escena durante aquellos convulsos años. Para dichos sectores, el teatro era el enemigo. Los beneficios económicos, morales y patrióticos no eran suficientes para avalar su apertura. ¿Por qué?

En esta misma línea, aunque con importantes matices de corte ideológico, nos encontramos con los juicios de Joaquín Lorenzo Villanueva, que después recogería en *Mi viaje a las Cortes* (1860), que traslada una buena parte del discurso moralista de los últimos años del siglo XVIII al nuevo marco cronológico de las Cortes, alineando sus posturas con las ideas de personajes tan paradigmáticos de la intolerancia religiosa y cultura como era el caso del Beato Diego José de Cádiz, cuya obra de título bélico *El soldado católico en guerra de religión* (1794) volvería a la palestra pública precisamente por estos mismos años⁸.

En cualquier caso, el proyecto teatral de Mexía Lequerica, tenía su cierto interés, en tanto en cuanto se partía de la idea —bastante ilustrada, por cierto—

7. *Diario de las Discusiones y Actas de las Cortes*, 24 de diciembre de 1810, p. 224.

8. *El soldado católico en guerra de religión* (Barcelona, Viuda Aguas Vivas, 1794) se convierte en todo un catecismo práctico durante los años de las Cortes de Cádiz, por lo que tendrá importantes ediciones entre 1813 y 1815. Especialmente significativa es la edición gaditana de 1813 (Cádiz, Imprenta de la Casa de la Misericordia), un año después de la Constitución de 1812.

de teatro como «teatro público». Incluía cinco puntos que son los siguientes: 1) que «el teatro de Cádiz se abra a la mayor brevedad posible»; 2) aspectos relativos a la normativa y la dirección del mismo; 3) el teatro debe ser «Para estímulo de los poetas patriotas» y donde «se premiarán con prudente liberalidad las piezas sobresalientes en mérito literario y político»; y 4) la creación de un «fondo destinado para auxiliar la fábrica de fusiles de la ciudad de Cádiz, y la otra mitad para premio de las acciones distinguidas del ejército de operaciones encargado de la defensa de esta Isla y Cádiz»⁹. Se incluye además un boceto de red de teatros nacionales, articulados por el Estado. Planteado el problema del teatro en las Cortes, inmediatamente lo vemos reflejado en la prensa de la calle. En el *Redactor General* se publica: «Dicen que el teatro de esta ciudad se abrirá en breve»¹⁰.

Sin embargo, dicho debate adquiere un tono mucho más fuerte a partir de octubre de 1811, un mes antes de su definitiva apertura, cuando el asunto vuelve a plantearse en las Cortes a raíz de una petición, de 19 de octubre, al Consejo de Regencia del Gobernador Juan de Villavicencio, para que el teatro de Cádiz se abriera el 3 de noviembre, como medio de diversión pública. La reacción no se hizo esperar, y dado el virulento tono de los debates, dentro y fuera de las Cortes, esta nueva discusión puede compararse a la agria y dura polémica que había suscitado el proyecto de la libertad de imprenta un año antes. El *Diario de las Discusiones y Actas de las Cortes*, de 19 de octubre de 1811 recoge una buena parte de las crispadas argumentaciones, especialmente de los sectores eclesiásticos —abanderados por la moción del eclesiástico Simón López—, que aludían a sus prejuicios ya clásicos de condena a todo lo que oliera al arte de Talía, y que tendría una amplia repercusión en la prensa y la publicística del momento. La propuesta de Simón López en las Cortes trasciende el ámbito de la asamblea de las Cortes, y pasa a la prensa con la publicación del folleto *Comedias. Proposición que hizo en la sesión del 19 el diputado D. S. L.*, por la Imprenta de Carreño (1811) y la proyección del discurso en *El Censor General*: «Moción del padre D. Simón López, que publicamos a la letra»¹¹ y *El Censor General extraordinario*¹².

Para combatir contra el teatro también se esgrimen razones patrióticas alusivas a las circunstancias políticas de la guerra:

Esto es insultar a la Nación. El Rey cautivo, el Papa encarcelado, la Iglesia de Jesucristo desgarrada y perseguida con cismas, herejías y apostasías; sus ministros errantes y proscritos, las vírgenes violadas, los templos profanados, las santas imágenes holladas, el culto divino casi desaparecido; la impiedad, el libertinaje, el latrocinio, la muerte derramada por toda la Monarquía; ¿y en la corte comedias y bailes teatrales?¹³

9. *Diario de las Discusiones y Actas de las Cortes*, 24 de diciembre de 1810, p. 224.

10. 21 de agosto de 1811.

11. 6 de noviembre de 1811.

12. Entre el 9 y el 13 de noviembre de 1811.

13. *Diario de las Discusiones y Actas de las Cortes*, 19 de octubre de 1811, p. 2114.

Pues no había que olvidar que si el teatro de Cádiz se abría, se desataría la ira de Dios: «¿Estamos en el caso de que el Gobierno sin provocar la ira de Dios, arbitre por sí y disponga la apertura de estas casas?»¹⁴

La ofensiva y el debate continúa en los días siguientes, hasta que el 20 de noviembre de 1811 se abren las puertas del coliseo de la ciudad, para poner en escena la comedia de Agustín Moreto *El desdén con el desdén* y el sainete *El avaro arrepentido* de Luis Moncín. Como curiosidad, en los días siguientes se representa la comedia de ubicación gaditana *El viejo y la niña* del afrancesado, y por tanto enemigo, Moratín¹⁵.

Pero, ¿por qué se tuvo que vencer tanta resistencia para abrir el coliseo de la ciudad, una plaza fuerte desde el punto de vista cultural, y donde la tradición dramática, frente a otras poblaciones, había encontrado un cierto amparo y gozado de mucha fuerza? Resultaba difícil de comprender la violenta campaña emprendida desde los sectores más conservadores de la Asamblea que, si bien solían escudarse en los escrúpulos morales de las viejas polémicas en torno al teatro, no resultaban del todo convincentes, salvo en los posicionamientos algo obsoletos pero coherentes de hombres como Villanueva, que ya habían mostrado posturas muy avanzadas en torno a la libertad de imprenta o la abolición de la Inquisición.

Por esas mismas fechas aparece el anónimo *Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España*. De acuerdo con el duro lenguaje de guerra ideológica de la publicística antiliberal, en este *Diccionario* se ridiculizan todos los aspectos concernientes a las ideas liberales. Como respuesta casi inmediata Bartolomé José Gallardo —que ya había dado muestras de su sagacidad satírica y sus ideas políticas— responde con la publicación de su famoso *Diccionario crítico burlesco del que se titula Diccionario razonado manual*, también de 1811¹⁶. Una obra clave no sólo para entender el problema que ahora analizamos, sino prácticamente todo el contexto comunicativo que se genera en torno a los debates políticos del Oratorio de San Felipe y sus sucedáneos en papel: la prensa¹⁷.

14. *Ibid.*

15. La cartelera teatral de este año puede consultarse en Alberto Romero Ferrer, «Los serviles y liberales o la guerra de los papeles». La Constitución de Cádiz y el teatro», en *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814). Tomo II: Política, propaganda y opinión pública*, eds. Marieta Cantos Casenave, Fernando Durán López y Alberto Romero Ferrer, Universidad, Cádiz, 2008, pp. 287-365.

16. Bartolomé José Gallardo, *Diccionario crítico-burlesco del que se titula «Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación ha nacido en España»; y pues sobran justísimas razones, palo habrá desde los pies hasta el cogote*. Jorge Pitillas, Cádiz, Imprenta del Estado Mayor General, 1811; *Diccionario crítico-burlesco* [...], Cádiz, Imprenta del Estado Mayor General, 1812; *Diccionario crítico-burlesco* [...], Madrid, Repullés, 1812 (tres ediciones).

17. Como ejemplos del tejido comunicativo en torno al *Diccionario* de Gallardo tenemos: *Tonadilla (a dúo) entre el diccionarista manual y el filósofo triunfador. Se cantará en una boda de gitanos*, Cádiz, Imprenta del Estado Mayor, 1811; *Crítica semiburlesca a la calificación del impreso titulado «Diccionario crítico-burlesco»; hecho de orden de la Regencia del Reino por la Junta censoria de la provincia marítima. Su autor, el bachiller Justo Encina*, Cádiz, Imprenta

Efectivamente, es en estos dos diccionarios donde podemos encontrar la respuesta a por qué no podía abrirse el coliseo de Cádiz, cuando se dice que el teatro no es sino una

...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 infatúa a la razón, el corazón se afemina, la moral del Evangelio desaparece, las pasiones del hombre se exaltan. Los filósofos penetrados de estas verdades, promueven con el mayor celo y empeño los teatros que procuran multiplicar y decorar al paso que arruinan y saquean los templos¹⁸.

En el comentario que nos ofrece este escritor anónimo del «partido frailuno» como lo denomina Gallardo, puede comprobarse cómo se percibe el teatro en tanto en cuanto tribuna política y rival del púlpito eclesiástico; «que arruinan y saquean los templos» llega a escribir el polemista, para a continuación relacionar la actividad dramática con los enemigos de la patria, significativamente los afrancesados: «y por esta misma razón el pérfido Napoleón va al teatro a ser vitoreado y aclamado cuando consigue algún triunfo o vuelve de alguna expedición»¹⁹.

Por tanto, las dos argumentaciones nuevas son: de un lado, la escena como enemiga del púlpito, y de otro, el teatro como signo de afrancesamiento. En ambos casos, la crítica reaccionaria no había fallado en sus dianas, pues el espectáculo teatral igual que había ocurrido con las homilías y funciones religiosas, ya había derivado en transformarse en una tribuna política.

El propio Gallardo en su *Diccionario* nos apunta su condición de tribuna política, cuando compara la escena con el púlpito religioso que, por otra parte, se había convertido en una de las plataformas más utilizadas por los sectores serviles para la transmisión de sus ideas y su ideología reaccionaria, mediante una catequesis popular que, en numerosas ocasiones, rozaba la exageración del esperpento, como se puede comprobar en las famosas cartas del *Filósofo Rancio*, el Padre Alvarado. Así, para Gallardo, como para Quintana en las páginas del *Semanario Patriótico*, Mexía Lequerica o los editores del liberal *Conciso*, era

Tormentaria, 1812. Otros dos textos importantes de Gallardo en esta polémica son: *Cartazo al Censor General por el autor del Diccionario crítico-burlesco, con motivo de la abortiza impugnación al Diccionario, anunciada por las esquinas en son de excomunión*, Cádiz, Imprenta del Estado Mayor, 1812; y *Contestación del autor del «Diccionario crítico-burlesco» a la primera calificación de esta obra expedida por la Junta censoria de la provincia marítima de Cádiz*, Cádiz, Imprenta Tormentaria, 1812. Para este contexto remito a los trabajos de Alberto Gil Novales, «Las críticas al *Diccionario crítico-burlesco* en la prensa de la época», en *Mélanges offerts à Albert Dérozier*, París, Les Belles Lettres, 1994, pp. 119-136; y de Daniel Muñoz Sempere, «Bartolomé José Gallardo y el *Diccionario crítico-burlesco* en la prensa reaccionaria del Cádiz de las Cortes: *El Procurador General de la Nación y el Rey*», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 7 (1999), pp. 101-117.

18. *Diccionario razonado, manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España. Aumentado con más de cincuenta voces y una receta eficacísima para matar insectos filosóficos. Obra útil y necesaria en nuestros días*, en Bartolomé José Gallardo, *Diccionario crítico-burlesco del que se titula Diccionario razonado manual, seguido del Diccionario razonado*, introd. y nota biográfica de Alejandro Pérez Vidal, Madrid, Visor, 1994, p. 198.

19. *Ibid.*

necesario abrir el coliseo gaditano, con la idea de, frente al púlpito religioso, poder hacer llegar las ideas de los sectores liberales a un público más popular, instruir al «simple pueblo que no lee o no sabe leer», como nos subrayaba tan acertadamente el cómico Mariano Querol en su interesante folleto *Un actor emigrado de Madrid, con el mayor respeto al público* [1811]²⁰. Como dato interesante de esta polémica, también hay que destacar la participación de algunas plumas femeninas que, desde los estrados más conservadores, atacaron la idea «afrancesada» de dejar el teatro abierto. Así lo advierte, por ejemplo, «Una española» en su *Impugnación al teatro*, en otro curioso folleto gaditano de 1811²¹.

En cualquier caso, Querol apuntaba en la dirección correcta, al entender la escena dentro de esta misma «guerra de pluma» como un medio mucho más directo, duro y eficaz frente a la letra impresa, siempre mucho más minoritaria y elitista, pues el teatro tenía, además, la extraordinaria ventaja de dirigirse a públicos muy numerosos, a los que fácilmente se les podía hacer reaccionar. Esa era la «magia del teatro» y su «fluido eléctrico». Y hasta tal punto es así, que el 26 de agosto de 1812 se abre un nuevo coliseo en la ciudad, el Teatro de San Fernando, popularmente Teatro del Balón, donde Martínez de la Rosa estrenaría su revolucionaria tragedia *La viuda de Padilla* (1812), ante un público fervorosamente entregado. Porque «el teatro no sólo es un ramo tan interesante de la literatura, es también una de las atenciones más delicadas de la policía de las capitales, y suele ser un instrumento muy poderoso en manos de la política»²².

Pero todo ello también fue posible gracias a un «teatro de la verdad»²³ que se desarrolla por esos años, en el que resulta esencial, para la proyección de la historia y la propaganda ideológica, algo que se intensifica sobremedida durante los años del Trienio Liberal. La escena, pues, pasaba del mero entretenimiento, que seguía actuando como principal reclamo popular –basta leer las carteleras llenas de piezas cómicas, bailes y música–, para convertirse en el gran medio de comunicación, en el gran medio para la propaganda. Así, junto al repertorio tradicional de nuestros clásicos, que regeneran sus discursos nacionalistas, o el teatro más popular de finales del siglo XVIII –la comedia de santos, el drama heroico y el sainete– el teatro se llena también de imágenes históricas, de batallas, de reyes constitucionales víctimas del acoso francés, de parodias cómicas contra Napoleón y su hermano «Pepe Botellas», «el rey de copas». Imágenes que el teatro repite una y otra vez, como pequeños proyectiles de palabras que logran minar el imaginario colectivo en torno a la guerra de la Independencia, y que ha conseguido perpetuarse hasta la actualidad, confundándose la historia con su representación literaria.

20. Reproducido en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. de Archivos, 1904, pp. 514-516.

21. Cádiz, Por D. Nicolás Gómez de Requena, 1811.

22. *Semanario Patriótico*, 6 de diciembre de 1810.

23. Como bien acuñó Ermanno Caldera, en el volumen colectivo *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, ed. cit.

Lo mismo podía decirse de la Constitución de Cádiz y todas las agrias polémicas de las Cortes, que pronto pasan también a las tablas como argumentos dramáticos, como son los casos del drama *La Inquisición* (1811) de Franco Cabello y Mesa, *¡Lo que puede un empleo!* (1812), una comedia de corte liberal de Martínez de la Rosa, *Los serviles y liberales, o La guerra de los papeles* (1813), comedia del Padre Villacampa, *La comedia de repente* (1814) de Enciso Castrillón, *La palabra Constitución* (1820) de Gaspar Zavala y Zamora, la anónima *O Constitución o muerte* (1821), o *Una sesión de Cortes en Cádiz* (1823), obras marcadas por el fuerte ataque al enemigo ideológico en contienda²⁴.

En cualquier caso, una prueba sobre la fuerza política de la escena, la tenemos en la labor desarrollada por el cómico Isidoro Máiquez, como un peldaño más hacia la plenitud romántica, con su pasional manera de interpretar la Historia, y como portavoz y portador de todas esas nuevas inquietudes sociales que desplazan para siempre de la escena a villanos y mosqueteros, los trasuntos literarios del súbdito, para dar voz, palabra y cuerpo dramático a los héroes de la libertad: las voces del nuevo ciudadano, que el actor interpretaría en los papeles de Bruto, Pelayo o en el de Megara de la *Numancia*. Por eso, como nos cuenta Mesonero en sus *Memorias de un setentón*,

cuando Máiquez prorrumplía con aquel acento fascinador, con aquel fuego que le inspiraba en aquellos famosos versos “*Y escrito está en el libro del destino/ que es libre la nación que quiere serlo.../ A fundar otra España y otra patria/ más grande, más feliz que la primera.../ A impulsos o del hambre o de la espada/ ‘libres nacimos’ ‘libres moriremos’*” el público, electrizado, se levantaba en masa a aplaudir y a vitorear²⁵.

Pero también durante los años de la primera represión fernandina entre 1814 y 1820, aunque los primeros textos son de 1805, la querella calderoniana —de apariencias muy literarias— entre Nicolás Böhl de Faber, José Joaquín de Mora y Antonio Alcalá Galiano servía para enmascarar un debate de orden político, de consecuencias ideológicas trascendentales para la historia de España. Las ideas de Böhl de Faber, en torno al restablecimiento de los ideales caballerescos de la tradición española y su reflejo en los dramas de Calderón de la Barca²⁶, sirven para perfilar muchas de las claves del romanticismo español. Un romanticismo, en el que el regreso al pasado y a la tradición antigua venía a oponerse al grito de libertad, por ejemplo, que subyace en la poesía esproncediana o en los artículos de Larra. Y es que tanto para Böhl de Faber como para su mujer,

24. Para todas estas obras remito a los catálogos ya citados de Ana María Freire López, Francisco Lafarga y Alberto Romero Ferrer.

25. Edición de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia/Comunidad de Madrid, 1994, p. 257. Cfr. Alberto Romero Ferrer, «Ni viudas de Padilla ni Pelayos tras las Cortes de Cádiz», en *Nación y Constitución. De la Ilustración al Liberalismo*, ed. Cinta Canterla, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2006, pp. 507-517.

26. Fundamentalmente en «Reflexiones de Schlegel sobre el teatro», en *Mercurio Gaditano*, 16 de septiembre de 1814. Cfr. Carol Tully, *Johan Nikolas Böhl von Faber (1770-1836). A German Romantic in Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2007.

la gaditana Frasquita Larrea –padres de la novelista Fernán Caballero–, en oposición a los credos liberales de Mora y Alcalá Galiano, la Constitución abolida por Fernando VII no era sino un atentado contra la tradición y las raíces de la identidad española, un concepto que por arte de la retórica de aquellos momentos se vincula, sin ningún tipo de dudas, al pensamiento más reaccionario (el horror del beato Diego José de Cádiz, el padre Rodríguez Morzo –traductor de Voltaire–, Manuel Freyre de Castrillón, el padre Vélez, Antonio de Capmany, el *Filósofo Rancio*). Algo que más tarde institucionalizará don Marcelino Menéndez Pelayo en su panfletaria *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882): el vademécum de la *Anti-España*²⁷.

En cualquier caso, la escena debió suponerse –al menos desde las líneas más reaccionarias– como una dura competencia como medio de propaganda liberal, frente a la Iglesia, que se había puesto al servicio de la propaganda servil. Y efectivamente es así, el teatro, por tradición, había sido siempre atacado por los sectores eclesiásticos, pero fundamentalmente por razones de tipo moral, tal y como puede verse en la numerosa lista de polémicas y ataques contra el teatro que nos ofrece Cotarelo en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904). Sin embargo, el problema que planteaba Gallardo en su *Diccionario Razonado* era la posibilidad de que la escena pudiera convertirse en una especie de «templo filosófico», que pudiera restar la hegemonía del púlpito como arma de propaganda, especialmente popular.

En este sentido no había que olvidar cómo la escena se convierte una vez más, pero por razones bien distintas, en enemiga del púlpito –siempre lo había sido, pero ahora mucho más–, cuyo discurso ideológico siempre quedaba bastante claro, frente a la propaganda de corte liberal más vinculada, al menos al principio, al arte dramático, aunque después ambas instituciones derivarán por caminos diferentes. Tal vez, por eso, al principio de la contienda ideológica los sectores conservadores se declaran partidarios acérrimos de cerrar el teatro a cal y canto, asegurándose de esta manera el monopolio de la propaganda popular de sus discursos reaccionarios desde los pulpitos de las iglesias y la clerecía mendicante. Y, por el contrario, los sectores liberales luchan por abrir el teatro de Cádiz, y poder así hacer catecismo político dirigido al público popular, que no podía tener acceso a la lectura y el debate, mediante el gran medio de comunicación que suponía la escena, mucho más allá de la libertad de imprenta, el florecimiento de la prensa o el auge de panfletos, pasquines, libelos y todo tipo de papeles volanderos. Frente a estos medios, cuyo sistema de comunicación era la lectura, y por tanto resultaban mucho más minoritarios, el teatro se configuraba como la gran plataforma popular de la revolución ideológica. Por eso, el actor Mariano Querol en *Un actor emigrado de Madrid, con el mayor respeto al público* abogaba por la utilización del teatro dentro de esta «guerra de pluma», pues el pueblo «no sabe leer», y sólo gracias a él podría

27. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles. Heterodoxia en el siglo XIX*, en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, Vol. 40, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, pp. 39-98.

acceder al debate político. Se había desatado así una auténtica guerra de papeles en torno a «teatro sí, teatro no», como prolongación de los debates de las Cortes sobre la creación de un «teatro nacional», en la que encontramos además de los ya citados y polémicos *Diccionarios* otros textos alusivos a este nuevo combate teatral tan claros como la *Impugnación del Teatro por Una Española* (1811)²⁸ o el folleto *Pelucón al editor del Semanario Patriótico* (1811)²⁹.

Pero una vez abierto el coliseo de la ciudad, los ataques continuaron, aunque en esta ocasión curiosamente, al igual que había ocurrido con la libertad de imprenta, aquellas mismas voces que habían clamado meses antes contra el arte de Talía, muy pronto supieron aprovechar, y además mucho mejor que los sectores liberales, las posibilidades que les ofrecía el medio dramático para la difusión de sus ideas y el ataque al enemigo político. En este sentido, ahora lo que se pretendió fue intervenir directamente en el repertorio, no tanto mediante la censura de obras –algo difícil en esos momentos– sino introduciendo obras de ataque político, especialmente de corte satírico y paródico. Esto es, se lleva el problema del combate ideológico al terreno directo de la representación, sin ningún tipo de escrúpulos, pues en la guerra *todo vale*. En otras palabras se «teatraliza la palabra». *Los serviles y liberales, o La guerra de los papeles*, del Padre Villacampa (1813)³⁰ es un ejemplo muy explícito de todo ello. Por eso, lo que vamos a ver en la escena de estos años, además de un repertorio de puro entretenimiento sin más, junto a la exaltación de los valores patrióticos, el tono épico y el historicismo político, es, de manera muy explícita, la difamación política mediante la caricatura y la sátira, y, en muy pocas ocasiones, las nuevas ideas vinculadas a la libertad, la modernidad, el progreso y la reforma. Pues la propaganda se centra fundamentalmente en la descalificación del oponente, más que en la argumentación de las ideas –donde, no obstante, también encontramos algunos textos–, aunque en esa misma dialéctica del combate se traslucen las concepciones enfrentadas del mundo de la política, y del papel del ciudadano en relación con el poder. Así, de manera camuflada y otras no tanto, bajo el pretexto del entretenimiento y la risa, se suele proponer desde el oponente una continua descalificación moral del enemigo, que queda prácticamente reducido a los trazos de la caricatura dramática. Tal vez el caso más llamativo de este procedimiento lo tengamos en la imagen cómica que se nos ofrece de Napoleón y su hermano, el Rey José, más conocido como «Pepe Botellas, el Rey de Copas»³¹.

Gracias a este convulso contexto, las tablas de la escena se habían convertido en un arma de lucha política de primera mano, de amplias miras y profundo calado, incluso con textos aparentemente ingenuos. Y, efectivamente, no nos encontramos ante un repertorio dramático de primera calidad, aunque algunos

28. Cádiz, Por D. Nicolás Gómez de Requena, 1811.

29. Cádiz, Imprenta de D. Vicente Lema, 1811.

30. Madrid, Imprenta de Ibarra, 1813.

31. Cf. David T. Gies, «Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX», en *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, ed. cit., pp. 43-61.

autores y ciertos textos necesitarían una nueva mirada, pero, sin embargo, si nos encontrábamos ante un momento clave en la historia del teatro español pues, a partir de ahora, el texto dramático ya no podría desprenderse de su posible condición política o ideológica, según los casos.

Como se ha podido comprobar, estábamos ante una extraordinaria efervescencia en torno a la política teatral que también dará lugar, como complemento de su activo papel durante el conflicto de 1808-1814, a algunas de las primeras formulaciones del arte dramático como arte nacional, vinculado a las atribuciones del Estado, «para estímulo de los poetas patriotas» y donde «se premiarán con prudente liberalidad las piezas sobresalientes en mérito literario y político», tal y como se recoge en las sesiones de las Cortes de Cádiz³² cuando se propone la creación de una red nacional de teatros, además de encontrarnos también con el proyecto reformista del rey José Napoleón I quien, desde la España de los afrancesados, haría de la escena uno de sus grandes aparatos y escaparates públicos, al entender la cultura como poder³³. La España que era el Cádiz de aquellos años también lo había visto así.

32. *Diario de las Discusiones y Actas de las Cortes*, 24 de diciembre de 1810, p. 224.

33. Cfr. Ana María Freire López, «El teatro en Madrid bajo el gobierno de José Bonaparte y el proyecto de Reglamento redactado por Moratín, en *La Guerra de la Independencia. Estudios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, t. II, pp. 761-774; y Emilio Palacios y Alberto Romero Ferrer, «Teatro y política (1789-1833). Entre la Revolución Francesa y el silencio», en *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 185-242.