



Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900

Marie Salgues



Prensas Universitarias de Zaragoza

*TEATRO PATRIÓTICO
Y NACIONALISMO EN ESPAÑA:
1859-1900*

*TEATRO PATRIÓTICO
Y NACIONALISMO EN ESPAÑA:
1859-1900*

Marie Salgues



Prensas Universitarias de Zaragoza

SALGUES, Marie

Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900 / Marie Salgues. — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010

343 p. ; 22 cm. — (Ciencias sociales ; 78)

Bibliografía: p. 319-334. — ISBN 978-84-92774-92-0

1. Teatro-España-S. XIX. 2. Teatro español-S. XIX-Historia y crítica

792(460)«1859/1900»

821.134.2(460)-2.09«1859/1900»

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Marie Salgues

© De la presente edición, Prensas Universitarias de Zaragoza

1.ª edición, 2010

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Ciencias Sociales, n.º 78

Director de la colección: Pedro Rújula López

Prensas Universitarias de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063

puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

Prensas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España

Imprime: Octavio y Félez, S.A.

D.L.: Z-1750-2010

Alors, ne crois-tu pas d'abord que si le rôle du théâtre est de faire un peuple qui tous les matins se réveille joyeux à l'idée de jouer sa partie dans l'État, le moindre rôle d'un État serait de faire un peuple qui tous les soirs soit dispos et mûr pour le théâtre?

L'impromptu de Paris, Jean Giraudoux, acto I, esc. 4.^a (1937)

INTRODUCCIÓN

Este libro es fruto de una tesis doctoral que empecé en 1996 bajo la dirección de Carlos Serrano y leí cinco años más tarde de la mano de Serge Salaün, quien tuvo la gentileza de ocuparse de mis investigaciones tras el fallecimiento del historiador. Esta doble paternidad ilustra los postulados metodológicos del trabajo. Adopté la perspectiva de la historia cultural, que, para librar sus conclusiones, se apodera de los instrumentos de ámbitos colindantes: la literatura, cara al profesor Salaün, y la sociología, entre otros campos, permiten análisis esclarecedores aunque no constituyen aquí el centro de la investigación.¹ Al cabo de una carrera de hispanista en Francia, que conlleva tantas asignaturas, si no más, de literatura como de historia, me resultaba difícil abandonar una parte completa de mi formación y quise trabajar sobre un soporte «literario» para adentrarme en los meandros de la historia española del siglo XIX: el espectáculo vivo iba a proporcionarme la ocasión de descubrir una construcción intelectual, una faceta de esta «nación inventada» que todos los estudios históricos ponían en el centro de la evolución de los países de la Europa decimonónica.²

Poco antes, el profesor Jesús Rubio Jiménez había destapado la existencia de un teatro escrito al calor de la guerra de África que ofreció una

1 Sobre los aportes innegables de la historia cultural aplicada al estudio del teatro, cf. Adeline Chainais, «Rencontre d'un regard (l'histoire culturelle) et d'un domaine (le spectacle vivant): propositions pour l'étude du théâtre espagnol du début du XX^e siècle», Les Travaux du CREC <<http://crec.univ-paris3.fr/histoireculturelle-QM1.pdf>>.

2 Por ejemplo, Eric J. Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1870. Programme, mythe, réalité*, París, Gallimard, 1990; y, para el caso español, Inman Fox, *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1997.

primera base de la reflexión.³ Con la lectura de todas las obras a las que tuve acceso, redactadas durante y a raíz de los conflictos de la segunda mitad del siglo XIX —arrancando, pues, con esa misma guerra de África—, esperaba poder desvelar, a partir del estudio de un nutrido corpus, un discurso sobre la guerra, sobre España en guerra, sobre los españoles defendiendo España. De todo ello debía salir, como a contraluz, una idea imaginada de España. La primera duda atañía a la posibilidad de recuperar suficientes piezas para que los análisis pudieran aspirar a cierta representatividad. La multiplicidad de acontecimientos guerreros en el periodo era, de entrada, una buena señal.

Recorriendo a grandes pasos la historia militar española del siglo XIX partimos de lo que retrospectivamente se denominará *guerra de la Independencia*, momento en que una «nación en armas» se levanta para defender a su rey, su territorio, y acaba sancionando una constitución liberal al cabo de un proceso que ve la aparición de la opinión pública y la emergencia de un sentimiento de pertenencia a la nación española. La Revolución ha sembrado fuera gérmenes de libertad y al poco tiempo la Península tiene que enfrentarse a la cuestión de la definición física del espacio de su nueva nación, bruscamente amputada de la casi totalidad de las colonias de ultramar, que adquieren sucesivamente su independencia.

Con semejante telón de fondo histórico, los incidentes de Marruecos, en 1859, proporcionaron a la monarquía isabelina la oportunidad soñada para recobrar algo del brillo perdido. Lo entendió perfectamente el general O'Donnell, quien declaró al vecino marroquí una guerra increíblemente popular en sus inicios. Ese conflicto suscita la primera unión sagrada desde la fratricida Guerra Carlista, reuniendo a todos, aunque solo sea momentáneamente, alrededor de la defensa de unos símbolos constitutivos del nacionalismo español. El enfrentamiento abre, en realidad, una serie casi ininterrumpida de cuarenta años de guerras y oposiciones; a veces «solo» para salvaguardar el honor, a menudo para conservar parcelas de territorio, hasta colonias completas, y con una geografía que abarca desde otros continentes hasta las propias fronteras del estado en la Península Ibérica. A la guerra de Marruecos (desde octubre de 1859 hasta abril

3 Jesús Rubio Jiménez, «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo*, 39-40 (1984), pp. 193-231.

de 1860) le suceden los enfrentamientos contra territorios americanos (la guerra del Pacífico, contra Perú y Chile, en 1866, y la guerra de los Diez Años en Cuba, de 1868 a 1878).

La historia se asemeja a un eterno retorno y se repiten los conflictos: en 1893, otra vez contra Marruecos, surgen los disturbios de Melilla, y en 1895 los cubanos dan un nuevo grito de independencia, «oído» por los norteamericanos en 1898 cuando las Filipinas también se habían sumado al movimiento. Entre tanto, las veleidades alemanas de 1885 en las islas Carolinas habían provocado durante un par de semanas una verdadera fiebre belicista en la Península. Estando todavía muy presente el recuerdo del incidente, el anuncio del descubrimiento de un submarino por un ingeniero español, oficial de marina, llamado Isaac Peral enardeció de nuevo los ánimos nacionales. España, llevada de cierto afán colonialista, también participó en esos años en las desdichadas expediciones a México y a la Cochinchina, bajo la sombra francesa. Al mismo tiempo, aceptó gozosa la petición de anexión de la isla de Santo Domingo cuando esta solicitó volver al seno peninsular en 1861. La situación se deterioró enseguida pero no quedó saldada hasta el reconocimiento oficial de la independencia de la isla en 1874, después de una inmensa sangría de hombres y dinero.

A la cuestión del territorio español se suma la de la forma de gobierno que anhela ese pueblo recién concienciado, y los conflictos internos también menudean: la Revolución de septiembre de 1868 sirve de preludeo a una efímera república que desemboca finalmente en otra desgarradora guerra carlista, entre 1872 y 1876. Conflictos «exteriores» y luchas civiles conforman medio siglo de guerra durante el cual está avanzando, mal que bien, el sentimiento nacional surgido de la ruptura de principios de siglo.

Recuperando, para cada conflicto, las obras de teatro que se habían escrito expresamente para hablar de los enfrentamientos en curso, conseguí reunir más de doscientas piezas. Con el fin de distinguirlo del teatro histórico, en pleno auge con el romanticismo, y porque, a la inversa de este, el teatro que iba a estudiar no hablaba del pasado sino del presente, lo llamé *teatro de actualidad militar* o *teatro patriótico*. Su tema es, una y otra vez, la patria en peligro, la conflagración inmediata.

Cuando me lancé a esta aventura intelectual, «la débil nacionalización de España» era una aseveración casi trillada que recorría numerosos

estudios sobre la Península, y la visión historiográfica tardaba en desahacerse de lo que Jeanne Moisand llegó a calificar de «paradigma del fracaso»: una lectura del pasado informada por la terrible experiencia de una guerra civil mortífera y cuarenta años de dictadura. Se aplicaba a todo el siglo XIX una visión negativa: fracaso (o inexistencia) de la revolución liberal, debilidad de una clase media que no supo imponer sus valores, atraso del «pueblo», hundido en el analfabetismo y la abulia, incapaz de reaccionar y tomar las riendas de su destino.⁴ Alrededor de todo aquello se estructuró entonces el proyecto. A la hora de buscar razones para lo que se vivía como un fracaso más, en comparación con lo que podía ser el modelo centralizador francés, por ejemplo, se culpaba de esta débil nacionalización a las quintas y a la precariedad de la educación pública, entre otros factores: un sistema de reclutamiento muy injusto y nada igualitario no podía infundir amor a la patria —al contrario—, y la enseñanza pública, tan fragmentaria, ausente en tantos lugares, no permitía difundir a escala nacional los valores y símbolos de esa patria.

Ahora bien, esos dos elementos son fundamentales en la elaboración y la valoración del teatro de actualidad militar. En efecto, aunque no se diga claramente, salvo en contadas excepciones, detrás de todas las obras se esconde, como telón de fondo, la cuestión del sorteo militar. ¿Qué visión se puede ofrecer del conflicto, de la necesidad (las piezas hablan incluso de la alegría) de salir al frente cuando se sabe que muchos no irán jamás porque les ha tocado en suerte ser razonablemente adinerados? En cuanto al tema de la escuela, subyace en las tasas de analfabetismo que presiden todo análisis del impacto del teatro en los siglos anteriores. Además, el espectáculo vivo se presenta como una especie de doble laico del púlpito en una tarea de aleccionamiento, de difusión masiva de un mensaje que puede llegar así a la mayoría; supliendo, hasta cierto punto, la falta de escuelas, el teatro permite llegar, en teoría por lo menos, incluso a los que no saben leer.

Evidentemente, la cuestión de la recepción se ofrece como el escollo más complicado de salvar; sobre todo, resulta harto difícil proponer cifras,

4 «paradigme de l'échec». Jeanne Moisand, *Madrid et Barcelone, capitales culturelles en quête de nouveaux publics (production et consommation comparées du spectacle, v. 1870 – v. 1910)*, tesis doctoral, European University Institute, diciembre de 2008, p. 1. La traducción es mía.

descripciones, certidumbres. Tenemos indicios, podemos excluir tal o cual franja de la población, pero poco más. Es un aspecto crucial y, por tanto, ha de entrar en el estudio, pero más adelante; lo que interesa aquí es desmontar mecanismos, discursos y argumentos.

Como recordaba el profesor Núñez Seixas, la cuestión del nacionalismo se solía estudiar desde arriba, en tanto que construcción teórica, obra de las élites de poder y/o los intelectuales.⁵ El teatro de actualidad militares, desde este punto de vista, un modo de acceso privilegiado a las entrañas de esta construcción de una nación inventada. Vinculado con el liberalismo del que surgió el nacionalismo español, lleva y vehicula lo esencial de sus valores, y evoluciona a tenor suyo. Frente a ello, los estudios de los últimos años en torno a las cuestiones del regionalismo y del doble patriotismo intentaron rescatar los sentimientos de pertenencia experimentados desde abajo. Estos trabajos sacaron a la luz una situación más compleja, que permitió comprobar que no hay una obligada incompatibilidad entre la fidelidad a la nación y un apego muy fuerte a Cataluña, por poner un ejemplo. Aunque no se presentaran en estos términos, ni mucho menos, ya se traslucen algunos asomos en el corpus, puesto que, para intentar convencer de la necesidad de los combates en aras de una patria común, ideal, impalpable, se suele esgrimir la patria chica, la realidad concreta e inmediata, del futuro soldado.

Este teatro se caracteriza, hasta cierto punto, por sus paradojas: fue una producción abundante (un recuento de las funciones que tuvieron lugar, gracias a los anuncios insertados en los periódicos, demuestra que se escribieron bastantes más piezas de las ahora recuperadas) que no dejó mayor rastro. Mejor dicho, se conservaron relativamente bien los textos, hasta el punto de permitir la constitución de un corpus suficiente para llevar a cabo análisis de fondo, pero el conjunto cayó en un cerrado olvido. La existencia de la censura salvó una gran parte de estos textos: muchos sobrevivieron hasta nuestros días porque fueron prohibidos en aquel entonces. Es un teatro sinceramente malo, peor que malo a veces, pero cuya abundancia misma nos indica que tenía éxito, un éxito relativo al menos. Nadie trabaja sin ganancias con tanta insistencia. Quizá convenga matizar: valoradas según los actuales criterios literarios, la mayoría de estas

5 Xosé M. Núñez Seixas, «Presentación», *Ayer*, 64 (2006), pp. 11-17.

obras no valen casi nada, pero cuando se escribieron dieron lugar a opiniones divididas y se situaron más bien entre fracaso de crítica y éxito de público. Esta es otra de sus paradojas: construye desde arriba (o eso sugiere la categoría social a la que pertenecen casi todos los autores) la nación inventada, pero provoca acerbas críticas —literarias— por parte de los intelectuales (lo cual no dice nada de su adhesión, o no, al mensaje transmitido, es cierto).

Al leer las reseñas de la época tenemos la sensación de que existe una especie de hiato entre la ideología, la explotación de un sentimiento tan noble como el patriotismo, y una diversión, un espectáculo. Este rebaja algo aquella, pero, sobre todo, el patriotismo utiliza derroteros que no se consideran suyos para alcanzar al público. Los críticos reaccionan como si lo vivieran como un fraude, un asalto al público, que se encuentra en posición de rehén: o aplaude o es un mal patriota. Pero, si aplaude, da su visto bueno al conjunto, a la forma y al contenido, valora positivamente hasta el envoltorio literario. Si el contenido ideológico, patriótico, es lo que deslegitima hasta cierto punto este teatro a ojos de la crítica, es precisamente el criterio que empleé para seleccionar las obras destinadas a conformar el corpus final de estudio. Atraída por lo que podía aparecer como una alianza contra natura de la pluma y la espada, intenté desenmarañar sus arcanos.

Una serie de interrogantes surgían ya antes de empezar: cuando el teatro parecía poder constituir un medio de comunicación privilegiado para difundir ciertas ideas a un público posiblemente analfabeto, ¿construía un mensaje único, una imagen precisa de la nación? Teniendo en cuenta las evidentes restricciones impuestas por la censura, que impedía decir ciertas cosas, ¿de qué índole era este mensaje? Liberal, ciertamente, pero ¿progresista?, ¿conservador?, ¿antimonárquico durante el Sexenio? ¿Se puede considerar este teatro como el transmisor del pensamiento elaborado por la Real Academia de la Historia —transmisora ella del Estado liberal— hacia las clases medias provinciales, por ejemplo?⁶ ¿Cuál fue su verdadero alcance en el público? Y ¿de qué público hablamos?

6 Ignacio Peiró Martín, «Valores patrióticos y conocimiento científico: la construcción histórica de España», en Carlos Forcadell (ed.), *Nacionalismo e historia*, Zaragoza, IFC, 1998, pp. 29-51.

Para intentar ofrecer respuestas habrá que definir las características de este teatro, estudiando sus textos, las condiciones en que se llevan a cabo las representaciones, su difusión y su recepción en el panorama teatral de la época. Discernir sus eventuales especificidades debe ayudarnos, luego, a esclarecer las relaciones que existieron entre esta producción y el poder, en particular a través de la censura. ¿Funcionó esta según normas específicas para el teatro de actualidad militar? ¿Estuvo reforzada por una legislación especial a veces? ¿Permite valorar el juicio que las autoridades se formaban de las obras patrióticas? Estos análisis nos conducirán, finalmente, a dibujar el proceso constructivo de la imagen de la nación de la que este teatro fue instrumento o, por lo menos, de la que quiso ser portavoz.

Cuando empecé existía muy poca bibliografía directamente vinculada con este teatro. Jesús Rubio Jiménez ostentaba el título de precursor por el artículo ya citado, y Carlos Serrano,⁷ Serge Salaün⁸ y Ana María Freire López⁹ se habían adentrado también por esas sendas. Desde entonces el tema ha parecido suscitar cada vez más interés: a O'Connor¹⁰ le sucedieron Ojeda Escudero,¹¹ Blanco¹² y De la Fuente Monge,¹³ entre otros, con más o menos acierto. Con este libro espero aportar nuevos datos al debate para alimentar una discusión colectiva y, por ende, fructífera, del mismo modo que los avances de la historiografía en los ocho años transcurridos desde la lectura de mi tesis me han permitido reajustar y ver con perspectiva las conclusiones derivadas en su día del pormenorizado análisis del corpus.

7 Por ejemplo en «Cantando patria (zarzuela y tópicos nacionales)», en *Ramos Carrión y la zarzuela*, Zamora, IEZ Florián de Ocampo, 1993, pp. 25-37.

8 Entre otros títulos, en «*Zarzuela et couple: identité nationale et métissage culturel*», en 1894. *European theatre in turmoil (meaning and significance of the theatre a hundred years ago)*, Ámsterdam, Rodopi, 1996, pp. 65-75.

9 «El desastre de 1898 en el teatro político», en F. Sevilla Arroyo y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998*, vol. II, Madrid, Castalia, 2000, pp. 187-194.

10 D. J. O'Connor, *Representations of the Cuban and Philippine insurrections on the Spanish stage, 1887-1898*, Tempe (Arizona), Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 2001.

11 Pedro Ojeda Escudero, «Lecturas nacionalistas de la historia. El teatro patriótico en la España liberal de mediados del siglo XIX», en Cinta Cantera (ed.), *Nación y constitución: de la Ilustración al liberalismo*, Sevilla, s. n., 2006, pp. 535-551.

12 Alda Blanco, «La guerra de África en sus textos: un momento en la búsqueda española de la modernidad», en Marsha Swislocki y Miguel Valladares (eds.), *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936*, Madrid / Fráncfort del Meno, Iberoamericana / Veruert, 2008, pp. 39-52.

13 «El teatro republicano de la Gloriosa», *Ayer*, 72 (2008), pp. 83-119.

No puedo terminar esta introducción sin expresar mi más profundo agradecimiento a las personas que han hecho posible esta publicación: Ignacio Peiró Martín y Pedro Rújula por haber confiado en mí y en la validez del proyecto, y Serge Salaün por haberme acompañado siempre, desde los difíciles años de la tesis. Quisiera dedicar un recuerdo especial al profesor Carlos Serrano, quien estuvo al inicio de todo, y a Richard Hocquelllet, amigo historiador cuyos consejos, entrañable presencia e inestimable apoyo echo mucho de menos.

I.
EL TEATRO PATRIÓTICO:
¿UN TEATRO DISTINTO?

MODELOS GENÉRICOS, CULTURALES Y FORMALES

Contexto general

La supuesta crisis del teatro

La segunda mitad del siglo XIX arrastra el lastre de una teórica crisis del teatro cuya duración van a denunciar los críticos más agudos para recalcar lo que tiene de artificiosa. Todo lo pasado suena mejor, y en nombre de esa edad de oro perdida se suelen atacar las nuevas producciones que atestiguan esta decadencia del arte de Talía. Bien es verdad que nos encontramos en un momento de mutaciones que, sin duda, desestabilizaron a muchos. Durante la década de los años 1860 el teatro se convierte en un producto de masas, una industria, un objeto de consumo a veces diario que se adapta a las leyes del mercado.

En toda la Península se construyen teatros y se diversifican los programas, con lo que se consigue una mayor frecuentación. En particular aparece el café-teatro, una nueva fórmula que abarata los precios del espectáculo y permite el acceso a una franja de la población que no podía pagarse la entrada a los coliseos del centro. Si bien las condiciones de representación dejan mucho que desear, estos nuevos templos del arte teatral en los que se come, se bebe y se interpela a los actores en plena función permiten ensanchar considerablemente el espectro de su consumo. Será el primer paso hacia una revolución teatral considerable, la irrupción del llamado *teatro por horas*, a partir del año 1868, que se contagia a casi todos los escenarios.

Las obras de corta duración —de una hora más o menos, como su nombre indica— reemplazan a las grandes producciones anteriores, de varias jornadas, y se suceden hasta cuatro en una misma noche. La multiplicación de funciones permite dividir casi proporcionalmente el precio de las entradas y supone, en consecuencia, la diversificación del público. Las nuevas exigencias de la escena incrementan la demanda, y nunca hasta entonces se habían escrito tantas obras ni tan rápidamente, lo que nos lleva a cuestionar la percepción de la crisis que tenían los contemporáneos. Si no todo es bueno, evidentemente, la vitalidad del nuevo modelo contribuye, eso sí, a la renovación de los antiguos moldes. La ingente producción de la época demuestra que funciona, aunque alternen obras buenas y menos buenas.

Este cambio acarrea también la evolución de la figura del dramaturgo, abocado ahora a producir en grandes cantidades. Eduardo Navarro Gonzalvo, por ejemplo, escribe a lo largo de su carrera más de doscientas obras,¹ algunas de las cuales obtuvieron sonoros triunfos. Tiene el mérito de haber dado a la escena el primer éxito rotundo de la historia teatral española: *Los bandos de Villafrita* se mantiene en cartel durante trescientas noches consecutivas en 1884, estableciendo así una especie de récord que define las nuevas pautas de rentabilidad de las producciones.

Hoy día resulta difícil evaluar el éxito de estas obras y el entusiasmo que despertaron: muchos periodistas eran también escritores o querían conseguir entradas gratis para los teatros —obligados lugares de relación entre la buena sociedad—, con lo que su objetividad no siempre se ponía al servicio de las crónicas teatrales. Por otra parte, muchos de los dramaturgos que alcanzaron la gloria en la escena de entonces son grandes desconocidos para nosotros, y sus producciones parecen adolecer de un envejecimiento precoz. Pese a ello, la masificación del teatro en particular y de los espectáculos en general es un hecho innegable, reflejo de los cambios en curso en una España que se está encaminando hacia una sociedad de ocio y de consumo de masas. En este marco, el teatro ocupa, con las corridas de toros, un lugar destacado entre las preferencias de los españoles, hasta que el cine consiga arrebatárle su posición privilegiada.

1 Nancy J. Membrez le atribuye 215 en «Eduardo Navarro and the *Revista Política*», *Letras Peninsulares*, 1/3 (1988), pp. 321-330, esp. p. 326.

Esta evolución corre paralela a otros cambios en el teatro, que se define cada vez más como un arte: hacia principios del siglo XX, se decide apagar las luces en la sala durante la representación con vistas a asegurar la atención de un público que a veces parecía más interesado en dejarse ver que en ver. Se lucha también por desterrar, por fin, la costumbre que tenían las señoras de llevar durante la función inmensos sombreros que molestaban a los espectadores de detrás. Otra norma que define el consumo teatral hasta entrado el siglo XX es la costumbre de llegar tarde a la función, perdiéndose así el principio de la obra, o irse antes del final, lo que deja claro que para muchos la importancia social de esta manifestación pesaba más que su valor cultural. El mundo teatral es un microcosmos de la sociedad, y la consideración de la que goza va provocando cambios también en el estatus de los autores que se ponen a su servicio.

Los dramaturgos

A mediados del siglo XIX algunos visionarios empiezan a moverse para constituir una Sociedad de Autores que preserve sus derechos. La propiedad intelectual existe desde el año 1840 y su funcionamiento se hace efectivo a partir de 1879, pero la multiplicación de intermediarios entre autores y público reduce a muy poco la parte que al final llega al bolsillo del dramaturgo. Por otra parte, no son raros los casos de teatros o empresarios que intentan evitar la nueva legislación, por los costes añadidos, y se muestran reacios a publicar, por ejemplo, el nombre del autor, privándole así de los réditos a que tiene derecho. Las infracciones parecen numerosas, pero la existencia de una legislación subraya que se reconoce a los dramaturgos el estatus de creadores. La Sociedad de Autores nace, después de varios intentos fracasados, en 1899; se entabla entonces una larga batalla entre autores y editores o copistas para devolver a aquellos sus derechos sobre las obras ya vendidas.

Se trata de un período de dudas en el que los autores están entre dos aguas. Algunos gozan de una increíble fama que transforma cualquier estreno suyo en un acontecimiento social y cultural mayor, como Echegaray, por ejemplo. Los más han de ganarse el éxito en cada nueva obra, y su intensa productividad no siempre les protege contra la pobreza. De hecho, muchos compaginan el oficio de dramaturgo con otro trabajo.

Cuando el estreno no se publicita con el nombre de su autor, el que decide si se levanta o no el anonimato del creador suele ser el público, que con sus aplausos exige la salida al escenario del feliz dramaturgo en caso de éxito. Entre un extremo y otro oscila el estatus del dramaturgo que se dedica al teatro militar de actualidad: mientras se trata de un autor desconocido, viene a ser la voz anónima que lleva el relato de unas hazañas nacionales que le trascienden; cuando ha llegado a ser una gloria teatral nacional, carga su mensaje de un valor añadido, positivo, e induce a la recepción de un discurso que a veces linda con la mera propaganda estatal.

Una geografía teatral centralizada

La fama más o menos nacional de un autor y la cercanía del poder cuyo mensaje se quiere transmitir son dos elementos que recuerdan la importancia de la geografía en la difusión del repertorio de aquella época. La estructura teatral responde, casi hasta finales del siglo, a un modelo radial: todo —éxitos, actores, novedades— sale de Madrid y desde allí se irradia al resto de la Península. El calendario explica en parte este funcionamiento. El año se divide en dos temporadas teatrales: la primera va desde finales de septiembre hasta Semana Santa más o menos, y constituye el período de efervescencia; la segunda corre desde mayo hasta el final del verano, época durante la cual los grandes coliseos de la capital se cierran y sus compañías viajan por las provincias —a veces a América— para trasladar allí las producciones que han puesto en escena en los meses anteriores. Si bien a finales del siglo Barcelona amenaza con desplazar la importancia de Madrid en el mundo teatral, esta evolución concierne a cierta modernidad (teatro obrero, teatro libre, etcétera) cuyos modelos no llegan a cuajar en la producción militar de actualidad.

La única excepción a este marco general son las obras escritas por alguna celebridad de provincias cuando hay que exaltar de manera inmediata a un héroe de la comarca o una victoria sonada, o cuando las élites de la ciudad han decidido organizar una función de beneficencia, por ejemplo para sus heridos. Se trata entonces de una producción local, por no decir localista, cuya exportación resulta imposible en la mayoría de los casos y que rompe, momentáneamente, con el modelo centralista antes descrito.

Particularidades del género

Las obras de teatro militar de actualidad deben considerarse un bien de consumo cultural como cualquier otro, y su proliferación parece traducir un gran éxito. Sorprende la cantidad de piezas patrióticas que se escriben, si bien unos momentos son más propicios que otros. La guerra de África (1859-1860), por ejemplo, genera una producción de más de ochenta obras. Algunos dramaturgos se entusiasman tanto por el conflicto —o por la facilidad para conseguir un estreno en estas circunstancias— que llegan a componer más de una obra sobre el tema. Así, Pedro Niceto de Sobrado escribe *Las playas de Algeciras* y *Escenas de campamento*, dos éxitos del momento. Otros aprovechan cada nueva ocasión para ratificar su hondo patriotismo, como el gallego Juan de la Coba Gómez, quien añade a sus dos obras sobre la guerra de África dos óperas sobre el último conflicto cubano del siglo, casi cuarenta años después. La producción llega a conformar un modelo que, como tal, pasa a ser objeto de parodias con bastante rapidez.

La forma más depurada, quizá, de este tipo de representaciones, son las pantomimas, mudas pero ricas en efectos espectaculares. Una de ellas, la titulada *Glorias españolas o los catalanes en África*, totaliza, a lo largo de varias temporadas teatrales, más de doscientas representaciones en Barcelona. En esta, como en otras producciones, no se ahorra en medios técnicos ni humanos para deslumbrar al público: se llevan a escena cañones verdaderos, caballos de carne y hueso... Se trata de una particularidad del género, y hasta en las obras con mayores pretensiones literarias se incluye al menos una escena de asalto en la que retumban distintas armas de fuego o el choque frenético y ruidoso de los aceros rivales. Estas funciones se conciben como espectáculos en el sentido más literal de la palabra.

Reparto de las obras por género

A semejanza de lo que pasaba en el conjunto de la producción teatral de la época, las obras de actualidad militar ostentan definiciones genéricas de lo más diverso y, a veces, estrafalario. Podemos establecer no menos de 87 categorías distintas, si bien las loas y los dramas engloban casi un cuarto de la producción. Las demás obras presentan una heterogeneidad que se resiste a todo intento de racionalización, tanto más cuanto que algunos títulos oscilan

entre varias denominaciones. El apropósito cómico-lírico y coreográfico que se titula *Un gitano en Marruecos* está prohibido por la censura hasta que su autor le quita el personaje polémico, lo vuelve a bautizar como *En Ceuta y en Marruecos* y lo adscribe a otra categoría —improvisación cómico-lírica— sin que ningún cambio formal justifique esta modificación. Otras muchas obras cambian de género entre el momento de su presentación a la censura y su llegada al escenario, sin más motivos.

Esta anarquía en las apelaciones se ve agravada por la multiplicación de los calificativos, que, en vez de designar precisamente el objeto a ojos del público, suelen complicar en extremo su definición. Si el «pronóstico político naval» de la portada de *El rescate de la Covadonga* significa algo, por lo menos para algunos espectadores, la «loa cuatriloquia» (*España laureada*, de Víctor Caballero y Valero) constituye un género algo más opaco. A la inversa, la zarzuela *Los voluntarios de Cuba*, de Vidal y Valencia, pasa a pertenecer a un «género» en exceso claro para los lectores del periódico, que cambia la catalogación de la obra y la califica de «pasillo cómico-lírico o callejón sin salida».² Esta dispersión de los géneros no es exclusiva de este tipo concreto de producción teatral.³ En cambio, más específica resulta la abundancia de loas (un 85 % más que en el repertorio general de los teatros de la época), quizá uno de los pocos rasgos definitorios de las obras de actualidad militar, propensas a celebrar victorias o héroes de manera más o menos alegórica.

Restricciones temporales

A raíz de la fuerte correlación entre la cronología de la historia en curso y esta producción teatral surge una categoría que no tiene representación en catálogos más generales: las obras de circunstancias, a veces llamadas *de actualidad*. Esto también explica el que menudeen las «improvisaciones». La urgencia se impone y la contemporaneidad de los hechos retratados aparece como una condición para el éxito. Estas obras nacen al calor de las batallas que narran, y tienen, por lo tanto, una vida forzosamente limitada. Lo efímero de su validez hace peligrar a veces su éxito,

2 *La Crónica de Cataluña*, 29.8.1869, p. 4.

3 Para un estudio de las denominaciones en el teatro de la época, véase Luciano García Lorenzo, «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX», *Segismundo*, 5-6 (1967), pp. 191-199.

cuando no su estreno, por ejemplo si la censura se retrasa excesivamente en devolver al dramaturgo su texto con el imprescindible permiso de representación. Conviene subrayar que no todo son inconvenientes en la urgencia, ya que algunos autores la invocan para escudarse tras ella: puede que la obra tenga poca calidad literaria, pero hubo que escribirla en pocas horas, lo que excusa de antemano su mediocridad. Muchos dramaturgos echan mano de esta táctica en unas líneas de *captatio benevolentiae* muy sui generis, como hace por ejemplo Mariano Trigueros en *La toma de Tetuán*.⁴

Esto explica que en algunos casos extremos las representaciones lleguen a ser casi simultáneas a las acciones que representan. En Madrid, durante la Segunda Guerra Carlista títulos y estrenos se suceden a un ritmo que puede llegar a marear. El 22 de agosto de 1873 la obra *Los insurrectos de Sevilla* escenifica por primera vez unos acontecimientos que tuvieron lugar pocos días antes. Cinco días después se estrena *Los héroes de Estella*, sobre los enfrentamientos que terminaron menos de un mes antes. El 22 de septiembre, los *Marinos de Carraca* retrata ante el público madrileño la defensa del arsenal de Carraca, que se desarrolló entre el 19 de julio y el 2 de agosto. Un mes más tarde, la obra *Batalla de Puente La Reina* permite que los espectadores se formen una idea de lo que pudo ser este combate, que tuvo lugar el 6 de octubre. Podríamos alargar la lista, tanto más sorprendente por cuanto estamos en un país en guerra, y las informaciones no circularán tan fácilmente como en tiempo de paz. Esta profusión de obras y el corto lapso de tiempo que transcurre entre el acontecimiento y su escenificación parecen otorgar a este teatro la función que antaño cumplía el romancero fronterizo: como una especie de crónica de guerra, relata para los de la retaguardia la lucha de los suyos.

El elemento cómico

La gran ausente en este nutrido grupo de obras y de categorías teatrales es la tragedia, que en el siglo XIX probablemente constituía una

4 Después de dedicar la obra a su amigo Francisco de Paula Mera, escribe: «Usted [...] me animó a que improvisara esta obra, que a mi pesar ha salido insustancial y defectuosa. Usted mejor que nadie sabe que en el corto espacio que la he compuesto no hay tiempo ni aun para la materialidad de escribirla. Usted sabe también que esto no es una mentira inventada como hacen otros para que sus obras tengan mejor éxito, bajo el pretexto de que son improvisadas». Mariano Trigueros, *La toma de Tetuán*, f. 2.

oferta realmente distinta, al contrario de las denominaciones vistas hasta el momento, bastante intercambiables. De temática generalmente clásica, supone una distancia temporal que casa mal con la inmediatez de las obras aquí estudiadas. Lo excepcional de sus personajes, víctimas de conflictos que los trascienden con mucho, y el desenlace casi siempre funesto de sus argumentos son otros rasgos que dificultan la presencia de tragedias en un corpus destinado a enaltecer la grandeza de una España siempre victoriosa. De hecho, en él no solo está ausente la tragedia, sino que el elemento cómico invade casi toda la producción.

A todas luces, risa y patriotismo no se excluyen, y la nobleza de los temas no destierra un tratamiento divertido de los mismos. Ni siquiera los dramaturgos experimentan ningún tipo de hiato entre fondo y forma, ya que la tragicomedia, que suele traducir esta dicotomía, tampoco tiene ningún representante en el corpus estudiado. En cambio, el tono paródico o la voluntad de ridiculizar el patriotismo se perciben en muy pocas obras. De lo que se trata es sencillamente de hacer reír al espectador para ganarse mejor su voluntad. Esta vena cómica, por mayoritaria que fuera, no resultaba siempre comprensible, como lo demuestra el hecho de que en la nación vecina provocara la ira de los espectadores. En febrero de 1890, en plena campaña de opinión contra la intromisión de Gran Bretaña en los asuntos africanos de Portugal, una pantomima patriótica en el Circo-Coliseo de Lisboa es la causa de un pequeño motín:

Un payaso representaba a Serpa Pinto llevando en sus manos la bandera portuguesa. El público se disgustó de que, a pesar de los propósitos del empresario de halagar el patriotismo, la bandera portuguesa resultase expuesta al ridículo en manos de un acróbata. Comenzó el público dando muestras de impaciencia, y abandonando luego algunos espectadores sus asientos, promovieron un gran tumulto destrozando el atrezzo de la pantomima, menos la bandera portuguesa, que, a petición de los concurrentes, fue recogida por la policía. Intervino esta al ver el giro que tomaban las cosas para restablecer el orden, logrando después detener a cinco de los principales alborotadores, los cuales han sido puestos en libertad esta mañana. De orden de la autoridad, no se volverá a representar la pantomima patriótica.⁵

Si algunos críticos (pocos) atacan lo que juzgan una actitud iconoclasta, esta no parece haber molestado para nada al público.

5 *La Correspondencia de España*, 11 629, de 3.2.1890, p. 1.

La división en actos

Las mejores bromas son siempre las más cortas, o al menos eso parece desprenderse del corpus, constituido en sus tres cuartas partes por obras de un solo acto. Mientras que la tendencia apunta a una mayor brevedad, 31 de las piezas tienen tres actos, rescoldos del prestigio del que gozan todavía los antiguos modelos y prueba del deseo de algunos dramaturgos de escribir un «gran teatro». No quedan muy lejos tampoco las obras de entre tres y cinco actos del teatro histórico que los románticos habían puesto de moda y cuyo parentesco con la producción militar de actualidad se puede rastrear a lo largo de todo el período. A pesar de ello, esta última tiende a inscribirse en la evolución moderna hacia el género chico a partir de finales de los sesenta. De hecho, el predominio de obras cortas se notaba ya en la guerra de África, aunque en proporciones algo menores, lo que parece hacer de la brevedad otra característica de esta producción. Por una parte, se enlaza así con la tradición clásica de la loa —pieza breve que servía de introducción a la gran obra que constituía el verdadero objeto de las representaciones desde el Siglo de Oro—; por otra, podemos pensar que esta forma se adapta especialmente bien a un teatro que juega con los afectos del público, que intenta obviar todo distanciamiento para apelar, por el contrario, a una especie de adhesión epidérmica, irracional, a una patria que se ama y no se racionaliza. En efecto, siguiendo el análisis que realiza Nancy J. Membrez de la obra teatral corta, la ausencia de entre-acto evita, precisamente, el momento de reflexión que permite ver con perspectiva el espectáculo.⁶

Ante el riesgo de monotonía, la subdivisión de muchas obras en cuadros lleva a diversificar los escenarios y a aprovechar los efectos del exotismo trasladando al espectador desde Madrid a África o América, según la época. Sin embargo, algunos dramaturgos utilizan los cuadros como una especie de instantáneas que, en vez de cerrar un espacio para pasar a otro, inmovilizan las cosas, suspenden el tiempo en una imagen fija, una composición estética que busca remedar representaciones pictóricas. Se trata de «cuadros plásticos» que suelen conceder gran importancia al aspecto

6 Véase el capítulo x, pp. 138-142, de Nancy J. Membrez, *The teatro por horas. History, dynamics and comprehensive bibliography of a Madrid industry, 1867-1922* (género chico, género ínfimo and early cinema), tesis doctoral, Microfilms International, servicio de reproducción de la UMI, 1987.

visual y otorgar un papel preponderante al arte del encargado de los decorados. En los casos más extremos la obra llega a descomponerse en múltiples facetas; así, los dieciocho cuadros de *¡A Melilla! ¡Viva España!* yuxtaponen escenas impactantes enhebradas por un tenue hilo conductor que lleva de un asalto a una toma valerosa. *Un héroe de Cabrerizas* también ofrece una trama excesivamente fragmentada. A veces surgen incoherencias a causa de la falta de rigor en el argumento, como en *Cuba española*, donde el dramaturgo no se da cuenta de que es imposible que su héroe haya podido presenciar la muerte de su padre, ocurrida veinte años antes.

La prosodia

El teatro de actualidad militar escrito en verso predomina de manera aplastante: las tres cuartas partes del corpus están constituidas por obras rimadas, y el 20 % de las del cuarto restante mezclan versos y prosa. Semejante supremacía refleja, aunque quizá amplificándola un poco, la situación del teatro español en general, cada vez más desfasado con respecto a la modernidad teatral europea a medida que avanza el siglo. El octosílabo es el verso más utilizado, desde el romance hasta las redondillas (los dos modelos más frecuentes), pasando por cuartetas, coplas y algunas décimas. Sin embargo, a veces se combinan distintos metros, recuerdo de la versificación usada en el teatro del Siglo de Oro, pero también de los modelos del teatro romántico. Alternar prosa y verso fue otro hallazgo de ese teatro, ya que le correspondió al duque de Rivas el mérito de esta innovación en *Don Álvaro o La fuerza del sino*. Más tarde la novedad fue recuperada, por ejemplo, por Hartzenbusch en sus *Amantes de Teruel*,⁷ obra que por su temática *mora*⁸ se trasparenta a veces en ciertas piezas de la guerra de África. La combinación de ambas formas se da igualmente en las zarzuelas que aparecen en el corpus, y en general los versos se asocian a las partes canta-

7 Estos análisis de la métrica del teatro romántico pueden verse en Tomás Navarro Tomás, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Labor, 1986, 7.^a ed., pp. 349-398.

8 A lo largo de este estudio, un enemigo privilegiado ocupará numerosas páginas: el marroquí, llamado en aquel entonces *el moro*, lo que no era más despectivo de lo que podía ser el vivir en África, según una ley distinta a la cristiana. Conservo el término por razones prácticas, porque evita tener que hacer matizaciones y precisiones que los españoles decimonónicos ni sabían ni querían hacer (les permitió asimilar a los combatientes de Boabdil con los musulmanes de Joló en Filipinas y con los marroquíes, entre otros).

das. De manera más sistemática, los versos acuden en ayuda del dramaturgo para poner énfasis en los momentos de mayor emoción o importancia: para las grandes declaraciones de patriotismo, por ejemplo.

Las obras versificadas utilizan sobre todo el arte menor, pero no excluyen la presencia de una prosodia de arte mayor, reservada a los momentos más solemnes. Una especie de repentino ennoblecimiento del metro subraya la grandeza de lo que está contando el personaje del *Cuadro dramático improvisado para solemnizar el aniversario de la toma de Tetuán* cuando abandona el octosílabo, omnipresente hasta ahora, para relatar la batalla de los Castillejos en endecasílabos. Una lógica exactamente idéntica preside la reelaboración en verso del discurso de Prim a las tropas en *Los españoles en África en 1860*, cuyos endecasílabos contrastan fuertemente con los octosílabos que ocupan las demás páginas. Las similitudes estróficas entre los modelos octosilábicos y los endecasilábicos evitan romper cierta armonía y, mientras que el romance permite escribir la crónica de una nueva epopeya popular, el romance heroico le añade la nobleza del que actuó o de quien restituye el relato de la hazaña. En *España libre*, de entre todos los personajes alegóricos, únicamente el Pueblo habla en romance heroico, distinguiéndose así de los demás, que se expresan en romance octosilábico. Rodríguez Garrido homenajea, pues, al que fue el actor anónimo de la gloriosa Revolución de 1868, retratada en esta obra. Algunos dramaturgos se ciñen a un único metro de arte mayor, para dignificar la lengua que da forma al relato de las grandezas españolas: *Aún hay marinos. Su triunfo en el Callao* consta solamente de endecasílabos.

El uso de los versos demuestra que los dramaturgos del corpus, al igual que todos los autores del teatro de éxito de la época, vuelven a pisar las huellas que dejó toda la tradición teatral. Polimetría, mezcla entre arte menor y arte mayor son leyes poéticas antiguas que ya se encuentran en Lope y Calderón, por citar solo dos nombres. Sin embargo, en este deseo de copiar a los maestros, algunos se revelan muy malos poetas, y abundan los versos poco ortodoxos, cojos, desiguales. A la hora de esbozar un balance poético en las obras de teatro militar de actualidad, la síntesis resulta más bien negativa. Si bien es posible rastrear un empleo a veces paródico de los metros (cuando se reservan los versos nobles al enemigo, por ejemplo en *Banderín de enganche o Mujeres para Cuba*) o un eventual uso

razonado de cierta libertad poética que presagiaría la renovación traída de la mano de los libretistas del género chico,⁹ predomina un uso didáctico del verso según modelos conocidos y convencionales.

El uso de la música: ¿hacia el modelo de la zarzuela?

La inserción de fragmentos musicales parece ser otra característica de este tipo de teatro, pues más de una quinta parte del corpus está compuesta por piezas líricas; nada sorprendente en un movimiento que, así, toma nota del entusiasmo por la música que está invadiendo todos los escenarios peninsulares. De hecho, algunos dramaturgos parecen muy conscientes del posible plus que constituyen estas composiciones musicales y las añaden, aunque sin pretender imponerlas: saben que gustan, pero no deben limitar las posibles representaciones dejando la obra fuera de los repertorios de las compañías de verso, por ejemplo. Así, en *La paz*, el dramaturgo ha escrito dos escenas y un final para que sean cantados, pero comenta que, de ser imposible cantarlos, las escenas pueden ser recitadas y el final desaparecer. Parece sugerir que no son necesarios para la economía de su obra, que los considera solo como una especie de decoración.

Chapí se había dado cuenta de todo el partido que se podía sacar de la música; sabía que acababa siendo el elemento determinante: la gente iba al teatro a ver la obra que contenía unas melodías ya en boca de todos. Por eso, antes de los estrenos distribuía partituras de su nuevo trabajo entre los músicos callejeros para que lo popularizarasen.¹⁰ Pero, si bien el aliciente comercial es indudable, el interés de la música no termina aquí, ni mucho menos.

9 Rubén Darío comenta: «En cuanto al verso libre moderno... ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y de Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómic* y los libretistas del Género chico?». Prefacio de *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 333-334.

10 Esta anécdota la recuerda Serge Salaün en su artículo «Modernidad vs. modernismo. El teatro español en la encrucijada», en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional (Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998)*, Santiago de Compostela, Universidad, 2000, p. 101, n. 10.

El nacionalismo musical

Existe en España una verdadera tradición musical y un público de aficionados y entendidos. En algunos casos, la música parece incluso constituir un cauce más natural que el teatro para dar forma a ciertos sentimientos. La guerra del Pacífico no inspira ningún argumento a los dramaturgos vascos en 1866, pero sí abundantes números de música. De manera similar, los coros de Clavé han hecho arraigar una intensa práctica musical en Cataluña. En este contexto de ebullición lírica sigue debatiéndose la defensa de la zarzuela como posibilidad de crear una música nacional, castiza, genuina, frente a la ópera, sobre todo la italiana.

El estudio del patriotismo lírico nos lleva primero a sus elementos más bien folclóricos, como puede ser el uso de la jota. Lo mismo que Aragón simboliza el patriotismo por antonomasia, su música tradicional está estrechamente vinculada a la empresa guerrera. Así se entiende que el Zurdo, uno de los soldados de *¡Amor y patria!* que marchan a Cuba, fanfarronee en estos términos con su compañero Roque: «Pus yo, ¡recontra!, en cuantico que tenga el *remitón* y cartuchos a mano, y me vea en la manigua esa, ya verás, Roque, ya verás qué priesa me voy a vendimiar mambises, tan y mientras que tú me cantas la jotica».¹¹ La jota es la música más utilizada en este sentido, pero los dramaturgos se muestran sensibles a un ideal de unión de todos, y a veces se afanan por restituir las características de cada uno. *Cuba para España* se abre con una sucesión de cantos: jotas aragonesas para empezar, luego una muñeira de los gallegos, que precede al canto de los andaluces, antes de la sardana de los catalanes. Para que no quepa duda sobre la unión que impera, todos unen la voz en un coro final, especie de estribillo fraternal y marcial.

Los autores no desaprovechan la apetecible oportunidad de introducir elementos pintorescos, y, así, la música del enemigo, desde los lascivos bailes de las huríes marroquíes hasta las habaneras y guarachas cubanas, también se escucha en varias escenas. Estas demostraciones musicales se convierten a menudo en un pretexto para reafirmar, de nuevo, la superioridad española. Después de escuchar los cantos de sus prisioneros, algunos soldados demuestran, guitarra en mano, cuán mejor es la música de la

11 R. R. Flores y V. Escalante, *¡Amor y patria!*, cuadro 1, esc. 1.^a, p. 6.

Península, como en *¡Viva Cuba española!* Es muy lógico que todos los ejemplos aquí mencionados aludan al conflicto finisecular, ya que la importancia de la música se intensifica a lo largo de la segunda mitad del XIX. Sin embargo, su inclusión tiene otra justificación interna que la relaciona directamente con la guerra en sí, sean cuales sean los adversarios, y que explica que pueda aparecer, aunque sea muy brevemente, en casi cualquier obra: la música se inserta «naturalmente» en un conjunto sonoro con armonía propia, el del ruido de la guerra, el retumbar de las batallas. Así lo entienden el sargento y el tío Pedro en *Los españoles en África en 1860* cuando consideran el inminente bombardeo de Tetuán en estos términos:

SARGENTO ¡Toma!... Y que será una orquesta / que ha de dar gusto y contento.
 TÍO PEDRO Me han dicho que cada pieza / tiene ya su nombre puesto: / el tenor es morterinis, / la contralto, según creo, / se llama obusinis; en fin, / nada le falta al concierto.¹²

Evidentemente, la musicalidad propia de la forma versificada facilita la inserción de cantos y bailes. Las obras, incluso cuando no presentan ni una canción en todo su desarrollo, fabrican en conjunto la imagen de un español íntimamente unido a la música, alivio de todos los males, entre ellos la nostalgia del soldado alejado de su patria. Al volver del frente, Tomás describe la vida del campamento y comenta: «Y su recuerdo [de la patria] desgarr / y anima los corazones / y hace improvisar canciones / al compás de la guitarra».¹³ Este es solo uno de los tópicos de la descripción de los españoles, vistos por sus contemporáneos como seres que nacen con una guitarra en la mano.

La recuperación de un repertorio nacional

Las piezas musicales se reparten, pues, entre aires marciales y cantos populares; entre estos, las coplas ocupan un lugar preferente. Participan de cierta cultura tradicional, de un sustrato que se supone común a todos los espectadores y que llega incluso, en un caso, a fundar la obra: *Andrés el repatriado* se ofrece como una ilustración de la copla malagueña que se escucha antes de alzarse y después de caer el telón. El argumento, dice el

12 Antonio Redondo, *Los españoles en África en 1860*, cuadro III, esc. 1.ª, p. 34.

13 José Fernández Bremón, *Dos hijos*, acto I, esc. 8.ª, p. 25.

dramaturgo, se inspira en lo que cuenta esta canción. Se trata de un caso extremo. Lo más frecuente es que este tipo de coplas se inserten en la obra como un elemento estético más. No es nada indiferente el que los dramaturgos escojan mayoritariamente canciones populares, y muchas veces andaluzas, en un conjunto que se define por su patriotismo. Sucede, en efecto, tal como Celsa Alonso puso de relieve al analizar las canciones en España en el siglo XIX, insistiendo en la herencia que dejó el romanticismo:

Quizá por ello debiéramos aceptar la estilización andalucista —en todas sus variantes y fisionomías— como una señal de identidad del país, una más entre un conjunto de propuestas, tan subjetiva como el axioma que identifica lo nacional con lo popular, otro legado del siglo romántico. Pues, en efecto, la irradiación social del plebeyismo andaluzado es paralela al arraigo de la creencia en que lo genuino y lo autóctono (valga decir lo castizo) residía en las clases populares, en particular las andaluzas...¹⁴

Ninguna sorpresa, entonces, cuando en *Un alcalde en la manigua* el verdadero talento musical, la esencia del canto, se encarna en la pareja del chulo y la chula. Extremadamente estereotipados, con un lenguaje que caricaturiza el acento andaluz, comportándose como gente de pueblo al límite de la legalidad, son muy rudos pero sinceros.

La música se convierte en un elemento casi omnipresente hasta en las obras que se suponen desprovistas de ella. Si consideramos *líricas* las obras en cuya música trabajó un compositor —y, por lo tanto, este aparece nombrado entre los «autores» de la pieza—, tendríamos en el corpus 151 obras que escapan a esta categoría. A pesar de ello, únicamente 53 textos están totalmente libres de música. Los dramaturgos echan mano, en estos casos, de composiciones preexistentes, jotas e himnos diversos. Menudean también las marchas, y la más famosa y más utilizada de ellas es la *Marcha real*, con sus veleidades de himno nacional. Son 15 las obras que la insertan, e incluso la repiten varias veces en el transcurso de la función. Al utilizar este tipo de música, los autores fomentan la participación del público, sin duda conocedor de estos aires, y, más aún, su identificación con el mensaje que difunden. Se trata de un mecanismo que desmontó Serge Salaün en estos términos:

14 Celsa Alonso González, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, p. 235.

Toda canción se ha de concebir como un discurso total que se funda en el gesto [...]. La participación física se organiza inmediatamente bajo el efecto y en el marco de los fundamentos ideológicos que presiden cada canto. Bajo el efecto de la tensión (de la voz, del cuerpo, de la palabra en situación), el gesto reaparece, se vuelve acto y se integra en un sistema concreto. La marcha, auténtico metrónomo primitivo a la vez que producto natural del ritmo, es el ejemplo tipo: movimiento binario, sencillo, muestra hasta qué punto la armonía de la música y de nuestras posibilidades fisiológicas puede ser profunda.¹⁵

Sin embargo, la *Marcha real* presenta un problema específico: la ausencia de letra impide que el público pueda corear el canto en comunión con los actores. De ahí que los dramaturgos echen mano de otros himnos, por ejemplo el de Riego, muy utilizado también. Pero sería un error considerar que ambos son intercambiables. Su simbolismo debía de ser muy fuerte, como lo demuestra el que en la obra *A bordo de la Numancia* la única intervención del censor de la época consistiera en tachar la mención del *Himno de Riego* (que ni siquiera se cantaba) para reemplazarlo por la alusión a un vago e impreciso «himno de guerra». El himno de Bilbao, el de O'Donnell o el de África son otras composiciones del repertorio nacional que aparecen cuando se especifica qué partitura hay que utilizar. A veces la elección se deja al buen criterio del director de la compañía, y se señala, sin más, el carácter marcial o patriótico de la composición que se ha de insertar.

A veces se incluyen también piezas de otras zarzuelas: el teatro funciona como un universo cerrado, autónomo, y se suele contar con que la cultura teatral del público le permitirá situar en su contexto original la música que se le da a escuchar. Se establece así, de nuevo, una complicidad entre autor y público, basada en unos referentes comunes. En *La gloria de España* se tocan los acordes de *El trovador*, quizá también para subrayar la deuda de este teatro con la estética romántica. En *El pueblo rey o ¡Viva España con honra!*, Apagaluces, un cura poco recomendable, sale a la escena al compás del aire de *Barba Azul*, ópera bufa que cosechó un inmenso éxito en toda la Península de la mano de la compañía de Arderius. Aquí le toca al público reconocer la melodía, mientras que en otros casos los préstamos se ponen claramente de manifiesto. La zarzuela *Los magyares*, de Luis de Olona (con música del compositor Joaquín Gaztam-

15 Serge Salauin, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 129-130.

bide), se estrena en 1857, y en 1859 continúa en escena. En este momento, en plena guerra de África, Juan de Alba ofrece al público una especie de *collage* de sus distintos aires —letra y música—, poniéndolos en boca de uno de sus personajes, quien recalca que «De los magiares [sic] / esta canción / viene de molde / y es de rigor».¹⁶

La inserción de estas composiciones musicales toma visos de característica obligada del repertorio patriótico, ya que llega a ser uno de los elementos parodiados en las pocas obras que remedan estas producciones. Así, en su sátira *El guirigay*, Navarro Gonzalvo sustituye las habituales marchas marciales por la *Marcha fúnebre* de Chopin.¹⁷ Por su parte, Gabriel García es un oscuro dramaturgo que, cuarenta años después, copia la obra de Ramón Franquelo titulada *El grito español* cambiándole el título (*¡Viva España! o Voluntarios a Cuba*), sustituyendo Tetuán por Cuba e inventándose nuevos nombres para los personajes. Se trata de un plagio en toda regla que el nuevo autor no confiesa; incluso tiene el cinismo suficiente para calificar su obra de «improvisación dramática». No cabe duda de que ha copiado el manuscrito, ya que a veces se despista y los personajes recuperan su nombre primitivo. En 1896, cuando perpetra ese crimen de lesa autoría, no encuentra compositor que le secunde y debe renunciar a insertar la totalidad de las composiciones que aparecían en el original. Cuando puede las reemplaza por piezas conocidas, como la marcha de *El tambor de granaderos* o el pasodoble de *Cádiz*, dos de las zarzuelas más en boga.

La marcha de *Cádiz*, compuesta por Federico Chueca y Valverde para la zarzuela de cuyo texto es autor Javier de Burgos, estuvo estrechamente vinculada con el último conflicto cubano. En 1898 se intentó convertirla en himno nacional y se organizó un certamen para ponerle letra, y además se tomó por costumbre tocarla en cualquier acontecimiento patriótico, en particular para despedir a los soldados que se embarcaban rumbo a Cuba.

16 Juan de Alba, *La toma de Tetuán*, p. 40.

17 El autor reincide muy a menudo en este tipo de producciones burlescas, en una época en la que cualquier obra de éxito da lugar inmediatamente a una o varias parodias. En estas producciones la música ocupa un lugar destacado, y algunas partituras, sacadas de las obras más famosas, han llegado a tal grado de codificación que sirven para subrayar situaciones estereotipadas, fijadas de antemano. Nancy J. Mémbrez da la lista en *The teatro por horas*, pp. 384 y ss.

Por una especie de malabarismo increíble, el teatro proyectó en la vida real esta composición, que se reincorporó después a otras obras de teatro ocultando su origen ficcional, de modo que alcanzó el estatus de himno. En la obra *Espanoles, ¡viva Francia!* aparece de manera simétrica a *La marsellesa*, como sendas representaciones musicales de ambos lados de los Pirineos. La marcha iba asociada hasta tal punto al «Desastre» que algunos hicieron de ella el símbolo de la inconsciencia nacional y la culpaban de lo que había pasado. Esta mancha original la desterró de los escenarios,¹⁸ por lo menos en teoría, ya que apareció de nuevo un año después en *Un mártir por la patria: Eloy Gonzalo en Cascorro*.

La música religiosa

Dentro del conjunto del corpus, las obras relativas a la guerra de África de 1859 y 1860 presentan una especificidad en lo que respecta a la música: el uso, a veces, de un repertorio religioso. Si bien la prensa y el Gobierno descartaron enseguida esta interpretación del conflicto en clave religiosa, como una reconquista musulmana recomenzada, el tema de la cruzada apareció entre los absolutistas y se reflejó en la poesía y la novela, impulsado por una fuerte tradición literaria.¹⁹ La religión también se hace un hueco en la producción teatral de manera simbólica mediante la inserción de algunas piezas musicales religiosas. Se trata de una lectura minoritaria dentro del corpus pero que permite a algunos dramaturgos recordar que, evidentemente, en este conflicto Dios se halla del lado de los españoles.²⁰ Se puede leer entre líneas una alusión al carácter eminentemente católico de la identidad española.

Sea cual sea la música elegida, su presencia dominante tiene que ver con una estrategia de propaganda, de convencimiento, cuya finalidad es difuminar la distancia crítica que pueda mantener el espectador respecto a lo que le están contando. Como subraya Salaün para el caso de la

18 El proceso completo del auge y la caída de la marcha de *Cádiz* puede verse en José Deleito y Piñuela en *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949, pp. 131 y 155-156.

19 Véase el análisis de Marie-Claude Lecuyer y Carlos Serrano en *La guerre d'Afrique (1859-1860) et ses répercussions en Espagne. Recherches sur le colonialisme et ses différentes idéologies en Espagne (1859-1904)*, tesis mecanografiada, Université de Paris VIII, 1973.

20 Se trata de las obras *El corazón de una madre* (acto III, cuadro VI, esc. 7.^a), *¡El estandarte español a las costas africanas!* y *la Unión en África* (en estos dos casos, al final).

Guerra Civil, «en toda manifestación cantada se mezclan ideología y emoción, el placer se hace compatible con la educación y la acción».²¹ Además, en las obras de actualidad militar aquí estudiadas la música también participa de un ambiente festivo, el de una celebración alegre de la victoria o el de la salida de los soldados, ya que unos españoles heroicos e invencibles parten a aleccionar al enemigo. Lo que semejante actitud puede encerrar de artificial queda denunciado en *Los dramas de la guerra* por boca de la madre de uno de los soldados. Además, en la realidad concreta del último conflicto cubano, al cónsul francés en Cádiz tampoco le pareció muy firme el entusiasmo que presidía el embarque de las tropas, y dejó constancia de ello en un informe: los futuros combatientes «no solo tenían un aspecto muy poco marcial, sino que aparentaban ya estar enfermos». Añade luego que el desfile, «con los padres que sollozaban entre las filas, era lastimoso».²²

Estéticas del teatro patriótico

Unas obras de gran espectáculo

En todas estas obras, más que lo que se cuenta, lo que importa es cómo se cuenta, por varias razones. La primera es que se trata de escenificar unas cuantas batallas gloriosas cuyo resultado ya conoce el público de antemano, aunque no siempre haya podido tener una descripción detallada del enfrentamiento. Así, por ejemplo, al estallar la guerra de África los miembros del Ateneo de Cádiz deciden abrir una suscripción para pagar una medalla de oro a quien se muestre más merecedor de ella entre los hijos de la provincia. La distinción recae en el soldado Francisco López Conejero por haber cruzado las líneas enemigas para ir a buscar a un compañero herido en unas condiciones que todos consideraban suicidas. En Cádiz nadie ignoraría la hazaña, que constituye el tema de dos obras: *El héroe de Anghera*, dedicada enteramente a contar este episodio, y *Amor patrio*, donde Francisco no es más que un personaje secundario cuya acción heroica se menciona. El dramaturgo no puede pretender ningún

21 Serge Salaün, *La poesía*, p. 126.

22 Carlos Serrano, *Final del Imperio: España, 1895-1898*, Madrid, Siglo XXI, 1984, p. 40.

efecto de suspense entre un público que solo espera el momento de la hazaña. Como prueba de la importancia del *relato* de la guerra, en ambos casos el autor opta por contarla en lugar de representarla en el escenario.

Los romances de ciego también proveían de información a la gente de a pie; estudiar los que jalonan y comentan el conflicto finisecular con Cuba²³ revela numerosos puntos comunes con las obras del corpus. La producción patriótica, en obra desde la guerra de la Independencia, pone en marcha resortes reiterativos, cada vez más trillados, que conducen a menudo a una escritura pomposa y a esquemas repetitivos. Las fórmulas y los ingredientes son idénticos desde 1808²⁴ y confieren una gran importancia a lo visual, tanto en los decorados como en los trajes de los actores. Lo espectacular es una dimensión fundamental de estas producciones, a la vez que la lógica deja de constituir un elemento primordial. No son las facultades de reflexión o de razonamiento las que se pretende captar —al contrario, incluso—, lo que quizá explique la frecuencia de los deslices en el terreno de la coherencia. Se impone lo que impacta, y esto facilita un despliegue a veces desproporcionado de medios humanos o técnicos, como en las ya mencionadas pantomimas con varias decenas de extras, caballos, cañones... Si bien es cierto que lo visual es una dimensión intrínseca de toda obra de teatro, lo que llama la atención en el corpus es la exageración de los signos habituales, una especie de estilización, una puesta en escena que convierte cualquier elemento en algo inmediatamente legible, interpretable, simbólico.

Las acotaciones escénicas

En este tipo de obras las acotaciones cobran más importancia que nunca y algunos dramaturgos eligen doblarlas con notas a pie de página o con una serie de recomendaciones finales, por ejemplo sobre los trajes de

23 El estudio detallado de esos romances, en Carlos García Barrón, *Cancionero del 98*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974; o, en versión condensada, en *Papeles de Son Armadans*, 199 (1972), pp. 51-64.

24 El estudioso del teatro David T. Gies esboza una especie de eje que vertebra este tipo de producción, desde principios hasta finales del XIX, cuando, a propósito de la obra *La voz de la patria* (1893), de Rosario de Acuña, comenta: «Es un tipo de drama que evoca las piezas breves patrióticas con fines propagandísticos durante la Guerra de la Independencia y la Primera Guerra Carlista. Es igual de altisonante [...] y previsible». David T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge UP, 1996, pp. 297-298.

algunos personajes. Entre los numerosos ejemplos de este proceso, nos parece emblemática la minuciosidad de los dos autores de *¡Amor y patria!*: al final detallan el vestuario de cada uno de los personajes precisando todas las modificaciones que se producen entre los dos actos, ya que muchos actores tienen que cambiarse de ropa. A modo de ejemplo, Pilar y Pepa llevan «traje baturro», la segunda «de saya corta». Blas, vestido también de baturro, lleva «calzón corto y pañuelo a la cabeza». Frente a esos españoles cuyos orígenes aragoneses recuerdan la cuna del heroísmo por excelencia, Diego, un simpático negro o mulato que trabaja en el ingenio que sirve de decorado del segundo acto, debe ir con «traje de dril blanco, bota de montar alta, blusa ceñida por un cinturón con machete, sombrero de paja de anchas alas, un látigo cruzado a la espalda». Prevalece, pues, lo pintoresco; todas estas precisiones no están al servicio de la verosimilitud, sino que confirman la imagen estereotipada que el público pueda haberse formado de un «otro» lejano. Ni autenticidad ni casualidad para dos dramaturgos que también enumeran los modelos pictóricos que deben usar los directores para componer el cuadro final de la obra. El telón cae sobre la visión de dos grupos: el primero, a la manera de la obra *Agustina de Aragón* del pintor Gisbert; el segundo, remedando *La defensa del parque del Dos de Mayo*, de Sorolla; en el centro, una matrona (España) con un león a sus pies que corona con laurel dichos grupos.²⁵

La estética simbólica de la loa

El último ejemplo tiene mucho que ver con la estética de las loas, muy frecuentes todavía y cuyos códigos resultan comunes para el público, acostumbrado a ellos —funcionan también en los autos sacramentales—. Hay 18 obras en el corpus que reivindican directamente su pertenencia al género, pero otras, sin manifestarlo explícitamente, podrían incorporarse asimismo al grupo. De manera clara, las llamadas *alegorías* establecen un contrato de recepción idéntico y, adscribiéndose a este «género», se suman automáticamente al cómputo anterior. Muchos creadores, al elegir la categoría en la que encajan su producción, prefieren subrayar otro rasgo formal de su composición (diálogo, improvisación...), aunque esta también pertenezca, a todas luces, al grupo de las

25 R. R. Flores y V. Escalante, *¡Amor y patria!*, p. 48.

loas. Además de las obras que escenifican únicamente alegorías, otros muchos textos integran una o dos de ellas en un reparto, por lo demás, «convencional». Desde los finales simbólicos que cierran la representación con la aparición de una alegoría hasta las composiciones en que los símbolos van invadiendo poco a poco el espacio escénico, recorreremos casi toda la escala de posibilidades. Así, por ejemplo, en *El bien de España o Justicia republicana*, diez personajes son seres de carne y hueso. El Premio y el Castigo, en cambio, son alegorías según la más pura tradición. Y dos protagonistas mezclan ambas esencias, lo que demuestra la facilidad de adaptación del público a este código: España es una joven enamorada de Pablo, y su amor correspondido peligra por la oposición de su padre, que la destina a un hombre rico. La trama prosaica, común en este tipo de obras, en que el amor carnal se codea casi obligatoriamente con el afecto de cada uno hacia la patria, ofrece una lectura simbólica del destino que espera a España en una encrucijada de su vida. A medio camino también se encuentra el personaje del padre, un tal Fernando, que disimula mal al rey absolutista cuyas ideas parece vehicular, y que la obra no podía sino derrotar. Fernando encarna, de forma más general, a todos esos gobernantes que causaron la desdicha del país, ya sea desviando sus riquezas en provecho propio, ya sea fingiendo que no quedaba dinero cuando las arcas estaban llenas, como hace ese padrastro.

La retórica de la loa se hace hasta tal punto omnipresente que algunos dramaturgos parecen pensar que forma parte de los ingredientes necesarios para el éxito o, quizá, para la eficacia del mensaje. Navarro Gonzalvo es un autor curtido en todo tipo de escritura teatral cuando en 1898 ofrece a la escena *¡Aún hay patria, Veremundo!* En una especie de inversión del proceso, decide humanizar a sus personajes, alegóricos sin lugar a dudas, y los sitúa en una casa de vecinos cuya dueña, Patricia, ha venido a menos. Obligada a empeñar sus mantones de Manila a un tal Aguinaldo (nombre del jefe de la rebelión filipina), debe enfrentarse con un inquilino norteamericano, un tío Sam que pretende llevarse a su hija querida, Guadalupe. No escasean los elementos destinados a hacer transparente la significación de cada uno de los personajes y, sin embargo, todo pasa como si en el último momento el dramaturgo se asustara: por si a alguien se le hubiera escapado algo, restablece las alegorías a partir de la 10.^a escena. Patricia se convierte en la España en guerra y se anuncia un combate naval en Cavite.

Una figuración maniquea de las diferentes fuerzas

De manera simétrica a esa alegorización, el corpus presenta otra vertiente muy difundida: la de la intriga de amores. En este segundo grupo los personajes dan vida a seres terriblemente humanos, con todos sus defectos, instintos, sentimientos. Amor, felonía y bravura se convierten en los tres elementos básicos de una mezcla no siempre verosímil. Algunos dramaturgos explotan la temática amorosa al máximo y convierten el rapto de la joven en la causa de la guerra en curso. En estos casos se trata de deslegitimar al enemigo dando a sus acciones un motivo trivial, cuando no vergonzoso. Estas acciones no pueden responder a ninguna dinámica histórica, nacional: solo tienen que ver con la historia pequeña, individual, con los accidentes de la vida cotidiana. Y aun cuando la rivalidad amorosa no llega a ser el detonante del conflicto, cumple un papel fundamental en el desarrollo de los enfrentamientos. En *Los bereberes del Riff* el dramaturgo no dilucida del todo los motivos del estallido de la guerra: se ha insultado a la bandera española, y mientras don Juan, oficial del ejército residente en Marruecos, va a ver qué ha pasado, secuestran a su hija Victoria. Muy a su pesar, esta ha infundido en el corazón de Sidi-Omar un amor tan intenso como frenético, lo que ha causado la desesperación de Fátima, enamorada de él. Victoria y Sidi-Omar mueren envenenados al tiempo que Eduardo, el novio de Victoria, que había acudido disfrazado de moro para intentar hacer algo, cae prisionero. La obra se cierra en un llamamiento a España para castigar el crimen, pero ¿cuál? ¿El ultraje de la bandera o el secuestro de Eduardo y asesinato de Victoria? La segunda parte de esta obra, una pieza titulada *Tetuán por España*, cuenta la guerra de África siguiendo a Alarcón en lo histórico —dice su autor— pero con innumerables modificaciones de los hechos reales.

Los instintos más bajos mueven siempre al contrincante en busca de una satisfacción inmediata de su amor o de sus afanes de riqueza, y a veces de ambos deseos, cuya realización ilícita lo conduce por un camino de ignominias. En *El insurrecto cubano* (1872), Manuel se envilece cada vez más en medio de un conflicto sangriento, todo con tal de guardarse para él solo a la hermosa Tula. Fingiéndose patriota cubano, confiesa al público que bien vendería Cuba si pudiera sacarle un buen precio. Ningún enemigo parece capaz de albergar algo parecido a un ideal. La originalidad de esta obra consiste en que el mayor villano es un hombre blanco, cuando

lo normal en el corpus cubano es que la maldad intrínseca de los oponentes se lea hasta en el color negro de su piel. Esta particularidad se debe a que el dramaturgo intenta convencer a los espectadores de que los cubanos también son hijos de Dios. Con semejante mensaje, el autor, Eleuterio Llofríu y Sagrera, representa una excepción notable en un conjunto que peca de excesivamente maniqueo. Y esta falta absoluta de matices es precisamente lo que une las dos estrategias discursivas: la amorosa y la alegórica.

Herencias del drama histórico romántico

Elemento casi obligado en las obras patrióticas, la intriga amorosa presenta una importancia variable. Si en los ejemplos anteriores acarrea una reescritura de la historia, otras veces, en cambio, solo constituye un resorte dramático. La hermosa sultana se enamora del magnífico y bravo soldado español; a veces es correspondida, a veces no. Si el corazón del hombre ya pertenece a una dama, el fracaso es inevitable, ya que el español hace muestra de una lealtad inquebrantable, tanto en el terreno amoroso como en todos los demás ámbitos. El modelo de virtudes encarnado por la novia en tales casos permite convencer a la mora desairada de la superioridad de la mujer española y de que semejante grado de excelencia solo se alcanza pasando por la conversión al culto católico. El bautismo es, ni que decir tiene, una condición *sine qua non* para el desenlace feliz y matrimonial de los amores moro-españoles.

La naturaleza —o, mejor dicho, Dios— asegura el buen orden de las cosas, puesto que muchas veces este cambio de religión no es más que la recuperación de la normalidad, como ocurre en una obra anónima titulada *Tetuán por España*: Zaide se enamora del cautivo Carlos, al que confiesa el secreto de su propio rapto, en España, cuando tenía 6 años. Convertida en esclava, desde entonces ha practicado su religión a escondidas, a la espera de una oportunidad para fugarse. En *El corazón de una madre*, la mora Zulema cuida del prisionero Genaro y al final se descubre que es su hermana, desaparecida con su padre en un naufragio cuando era un bebé. Este tipo de inesperado giro argumental se relaciona con otro rasgo recurrente de las obras del corpus: la escena de reconocimiento o *anagnórisis*. El caso más espectacular lo constituye *Un prisionero en Tetuán*, donde el proceso se multiplica: Magdalena, esclava cristiana del sanguinario Moha-

med, se ha quedado sola en el mundo tras el naufragio que costó la vida a su marido y a su hija, y a ella la convirtió en presa de su verdugo. Se rebela contra Mohamed y termina en un calabozo en el que está encerrado un anciano moribundo, un cristiano que lleva veinte años encarcelado. La llegada de otro preso, un soldado español, permite reconstituir la familia: él es el marido de Magdalena y el anciano es el padre de él (y el tío de la mujer), y poco después reaparece la hija de la pareja, viva también. Hay otras ocho obras que también recurren a la anagnórisis, aunque de manera algo más sutil —o, por lo menos, no tan sistemática—. Primos, hermanos, padre e hijo, madre e hija, alguien que sobrevivió de milagro y su antiguo salvador... Son múltiples los tipos de pareja que se reconstituyen al azar de unos encuentros facilitados por las circunstancias extraordinarias de los conflictos.

Introducida y popularizada por el teatro romántico, la anagnórisis había llegado a ser un elemento distintivo de cierto teatro histórico. Cabrales Arteaga subraya el éxito que tuvieron las obras históricas en el teatro pos o neorromántico en los últimos veinticinco años del siglo XIX. Analizando 26 obras de temática medieval escritas entre 1870 y 1900, recalca que 24 de ellas entremezclan dos acciones, una amorosa y otra histórica, mientras que 15 usan la anagnórisis.²⁶ Se trataría de un rasgo del teatro romántico recuperado por la producción posromántica y que nos permite subrayar lo que el teatro de actualidad militar debe a sus estéticas —aunque el procedimiento es mucho más antiguo—.²⁷ Al inscribir sus obras patrióticas en esta noble tradición teatral, los dramaturgos legitiman sus textos a la vez que parecen situar del lado de la historia lo que en realidad todavía es actualidad cuando escriben. Ofrecen su propia lectura de unos acontecimientos en curso como si ya los hubiera sancionado el paso de la historia. En este sentido, ya están construyendo una idea, su idea, de la historia patria, de la nación.

Al corpus formado esencialmente por loas y aventuras amorosas hay que añadir también otras obras destinadas a alabar a los de la retaguardia,

26 José Manuel Cabrales Arteaga, «Notas sobre la Edad Media en el teatro español entre 1870 y 1900», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXI (1985), pp. 285-313. El autor dice haber tomado los términos *reconocimiento* y *anagnórisis* de los análisis llevados a cabo por el crítico Ruiz Ramón.

27 Ya está presente en obras de Molière, por ejemplo.

para llevar a cabo una identificación completa con el público que ocupa las butacas y los palcos o que llena las gradas. Si bien los personajes cambian, la moraleja y los procedimientos suelen ser los mismos, excepto para *¡Quince bajas!* (1898), donde el autor lleva hasta las últimas consecuencias el cambio de ámbito: tiene en cuenta el desvalimiento de las familias cuyos hijos no vuelven de la guerra, o la humillación, la muerte lenta de los combatientes mutilados cuando regresan a sus aldeas. Pero esta obra fue prohibida por las autoridades a instancias de la jerarquía militar...

La influencia del teatro social

Los monólogos constituyen otra modalidad de esta producción, y por su brevedad escapan a las categorías anteriores. Sorprendentemente, su temática se relaciona, a menudo, con un incipiente teatro social: desde la desesperación de esposas de soldados abocadas a la mendicidad por la salida de su marido y testigo de la muerte de su hijo (*Pobre mare*, de Ventura Rodríguez) hasta la muerte por hambre, enfermedad y miseria de la mujer de un obrero, que lleva al esposo a enrolarse para huir de una vida carente de sentido (*La guerra*, de López Barbadillo). En esta perspectiva parece situarse, por lo menos a primera vista, Miguel Rey cuando escribe su *Sangre española* desde Tortosa. Dedicar su monólogo a Joaquín Dicenta en 1897, momento en que este puede considerarse el más prestigioso representante del teatro social peninsular. Reivindicando esta filiación literaria, intenta emular al dramaturgo, o por lo menos establece un claro pacto de recepción. Se cuenta, por boca del médico que ha acudido en su auxilio, la historia de una pareja de ancianos que están agonizando en la más completa desnudez. Al marido se le fueron las ganas de luchar en las lágrimas que derramó por la muerte del hijo único, soldado en Filipinas, hasta entonces centro de su vida y razón de todos sus sacrificios. El médico sana las almas al tiempo que los cuerpos y consigue convencer al padre de la utilidad y la grandeza del sacrificio por la madre patria. Este final poco acorde con la vena social traduce seguramente el afán de Rey por desactivar un conflicto cada vez menos soterrado, haciendo así una obra doblemente patriótica; miel sobre hojuelas para unas autoridades enfrentadas a una oposición creciente.

El teatro de actualidad militar se muestra muy permeable a los distintos géneros dramáticos que se estilan entre 1859 y 1900. En algunas de

las obras dedicadas a los españoles de la retaguardia puede reconocerse incluso la alta comedia, en auge al principio del período de estudio. Como bien subraya Gies,

si antes al público se le pedía que se identificara con el espacio simbólico de los personajes, ahora se le pide que asista al espectáculo de su propia vida, representada en el escenario, y que contemple las acciones y reacciones de unos personajes que son el espejo de sus intereses más inmediatos.²⁸

Pero, aunque echen mano incluso de las formas más innovadoras, estas obras resaltan más por los elementos arcaicos que habían sembrado las corrientes estéticas que van desde el XVII barroco hasta la corriente romántica, en plena decadencia. La fractura va ahondándose a medida que pasan los años, y lo que aún resultaba reciente en las mentes de 1859 suena muy lejano en 1900. Este inmovilismo de los dramaturgos, anclados en los modelos de la guerra de la Independencia —cuando no beben de fuentes aún anteriores—, se explica por la atemporalidad de un mensaje que quiere propiciar verdades eternas, inmutables, irrefutables. Se niega la inserción del proceso de construcción de la nación en un conjunto dinámico, mutable, para, bien al contrario, presentar una nación que sería un todo, constituido desde tiempos inmemoriales y cuyo origen se remonta a unos limbos tan vagos como lejanos.

La retórica de las obras de teatro militar de actualidad

La retórica de lo absoluto

Para erigir en verdad, a ojos del público, lo que se escenifica, un primer método consiste en recurrir, hasta el exceso a veces, a la formulación impersonal que permite transformar lo particular en universal. El análisis de la música en las obras subrayó que su modalidad más frecuente era el himno, situado, precisamente, en el ámbito de las verdades inquebrantables, como se encarga de recordar Serge Salaün. Así, «[el] código verbal se caracteriza por su aspecto unívoco [...]. Se trata de afirmar: la frecuencia de eslóganes, axiomas y consignas lo muestra».²⁹ Concretando más, al

28 David T. Gies, *El teatro*, p. 324.

29 Serge Salaün, *La poesía*, p. 15.

tratar únicamente de los himnos nacionales, Serrano afirmaba que en semejante producción «domina una bipolarización extremada. Por una parte está el “nosotros”, los “ciudadanos” o el grupo nacional definido por su nombre [...]. Por el otro, los enemigos, que también pueden ocasionalmente verse designados por su nombre».³⁰ Idéntica estrategia discursiva se suele encontrar en las obras del corpus, como si la retórica del himno contaminara los espacios, mucho más amplios, de la declamación. Podemos elaborar una larguísima lista de aforismos y definiciones, enunciados siempre en un presente de generalidad. «El español es héroe por naturaleza propia», proclama uno de los personajes de *Un alcalde en la manigua*.³¹ Idéntica perennidad envuelve al enemigo, y «esta raza maldita / es astuta y decidida», según afirma otro en *Un corneta en África*.³² De ahí también la abundancia de adverbios categóricos como *jamás, nunca, siempre*, etcétera, que insisten en estas afirmaciones y les imprimen un sello todavía más eterno. En *España laureada*,³³ el Progreso sienta, desde el principio mismo, que «España siempre es España». En esta misma generalización se sitúa la máxima que aparece en *Un defensor de Melilla* según la cual «Tot el món está obligat / a defendre el seu pendó».³⁴ Y, claro, no hay por qué asustarse ante las posibles consecuencias nefastas de semejante obligación, «que el que muere por la patria / no muere, porque le queda / eternamente la fama».³⁵ Una adjetivación profusa termina de atribuir a cada bando sus respectivas características de un modo atemporal. Así pues, los moros son «perversos», «raquíticos y astutos», un enemigo «como siempre traicionero» y forman una «canalla traidora», por extraer solo unos pocos ejemplos de los que encierra la obra *Españoles, ¡a Marruecos!*

La legitimidad de semejante categorización inmutable parece tanto menos susceptible de ponerse en tela de juicio cuanto que, por una especie de ironía, todo pasa como si la historia se repitiera, y, en el caso africano, dando muestras de una constancia ejemplar. Los siete siglos de

30 Carlos Serrano, «La conquista de la palabra simbólica: himno y revolución», en *Escritura y revolución en España y América Latina en el siglo XX*, Madrid, Fundamentos, 1994, p. 19.

31 Pascual Martínez Moreno, *Un alcalde en la manigua*, acto I, esc. 2.^a, p. 8.

32 César Tournelle, *Un corneta en África*, acto I, esc. 3.^a, f. 22b.

33 Víctor Caballero y Valero, *España laureada*, esc. 2.^a, p. 9.

34 Vicente Tafalla Campos, *Un defensor de Melilla*, acto I, esc. 9.^a, p. 18.

35 Víctor Caballero y Valero, *Españoles, ¡a Marruecos!*, acto I, esc. 6.^a, p. 17.

Reconquista demostraron ya la superioridad del español sobre su oponente moro y sancionaron así en la práctica lo que la teoría defendía. La guerra de África, y luego los incidentes de Melilla, están ahí para refrescar la memoria a los olvidadizos y, sobre todo, a los extranjeros, a la par que permiten infligir al moro el castigo que se merece, y que parece incluso pedir a gritos, ya que «no basta a contener su fanatismo / una y otra y seguidas cien batallas / en que el bravo español con su heroísmo / la altivez humilló de esas canallas».³⁶ El eterno retorno así sobreentendido halla en Isabel II una figura clave, como un reflejo de la antecesora que reconquistó Granada. Tienen el mismo nombre, y el número II que ostenta la hija de Fernando VII parece vincularla inmediatamente con la primera Isabel y aniquilar el paso del tiempo para reunir los dos períodos de lucha contra el infiel. En su testamento, la reina Católica había señalado el eje africano como una prioridad, lo que permite que en una obra uno de los oficiales del ejército de África considere que O'Donnell «realizó la profecía / que dijo Isabel primera».³⁷ Del mismo modo, el conflicto cubano de 1895 posibilita una retórica algo parecida, ya que la guerra de los Diez Años, que terminó con el pacto de Zanjón, constituye un precedente fácilmente explotable.

La difuminación del individuo

El dramaturgo pretende, a veces, sacar del tiempo y de las circunstancias más inmediatas y materiales la lucha en curso, y para ello opta por dejar de conjugar los verbos de acción. En *La redención de España* se lee que «Morir por la patria es / vivir la vida del libre».³⁸ No se trata de saludar a unos soldados concretos que salen a combatir, sino de presentar una lucha titánica entre fuerzas inmemoriales, entre entidades, y en este sentido el infinitivo permite evitar la persona verbal. Esta forma impersonal sitúa la acción en el no-tiempo y realza la función conativa del mensaje: el espectador puede considerarse un receptor privilegiado. También se repite hasta más no poder el «A vencer o morir», recuperado quizá del *Himno de Riego*. Cuando algunos intentan predecir el porvenir, este subraya de nuevo la permanencia absoluta de las esencias. Maceo, uno de los jefes más

36 Francisco Jiménez y María, *Un episodio de la guerra de África*, acto I, esc. 1.^a, f. 7.

37 Antonio Redondo, *Los españoles en África en 1860*, cuadro V, esc. 3.^a, p. 67.

38 Antonio Luis Carrión, *La redención de España*, acto I, esc. 2.^a, p. 10.

destacados del último conflicto cubano, en una especie de alucinación apocalíptica, apostrofa a los suyos en el momento de morir y les revela su fracaso siempre recomenzado: «¡Cuántas veces intentéis levantaros..., otras tantas morderéis el polvo...!». ³⁹ En ausencia de una verdadera evolución temporal, Díaz de Escovar puede lanzar esta curiosa exhortación, donde la mezcla de tiempos verbales señala el aspecto cíclico del tiempo: «Y hagamos que España sea / lo que siempre España fue». ⁴⁰

El plural aquí esgrimido encierra la acción colectiva, puesto que las obras también llaman al espectador a participar de manera activa (con donativos, alistándose, mandando a la guerra a sus hijos...), dibujando ese «nosotros» del que hablaba Serrano a propósito de los himnos nacionales. La función ofrece la oportunidad de convocar una comunidad de intereses a la que pueden suscribirse tanto los personajes como el autor, los actores o el público. La guerra es asunto de todos, involucra a la población entera, según se deduce de las palabras que acogen la vuelta de África de los soldados en *El regreso del soldado*: «todas las clases de la sociedad estábamos interesadas en esta guerra». ⁴¹ Los dramaturgos abogan por una unión que desemboque en la victoria y, quizá más importante, permita borrar las antiguas desavenencias. Ya mostraron Lecuyer y Serrano hasta qué punto la unión sagrada de los primeros tiempos de la guerra de África (y la guerra misma) fue una ganga para el Gobierno de O'Donnell y para la monarquía isabelina, en un momento en que el primero se enfrentaba a una oposición cerrada y la segunda intentaba asentar una corona todavía muy frágil. ⁴²

El tema de la unión reaparece constantemente bajo la pluma de los dramaturgos a lo largo de los últimos cuarenta años del siglo XIX, y al final del período responde al auge del socialismo, del anarquismo y los incipientes nacionalismos periféricos, que le dan una resonancia nueva. En 1899, después del «Desastre», al intentar salvar lo poco que queda en pie, Díaz de Escovar pasa lista de los males presentes («Nuestras colonias perdidas / nuestra sangre derramada, / la masa obrera empeñada / en cien luchas fraticidas») y recuerda los buenos tiempos, cuando «unidos para

39 Manuel Dolcet, *Muerte de Maceo*, escena única, p. 16.

40 Narciso Díaz de Escovar, *España*, escena única, p. 8.

41 Faustino Jouve, *El regreso del soldado*, acto I, esc. 10.ª, f. 15b.

42 Marie-Claude Lecuyer y Carlos Serrano, *La guerre d'Afrique*.

vencer / nos contempló el mundo un día, / cuando en Lepanto y Pavía / se mostró nuestro poder».⁴³ Esta voluntad de implicar al espectador en el desarrollo de la obra y, más aún, de interesarle por la suerte de la nación queda explícita en la obra en catalán *Lo general Bumbum o Una embaixada moruna*, un panfleto contra las dilaciones del Gobierno en 1893 a la hora de enfrentarse con Marruecos. En la acotación escénica que abre la obra, el dramaturgo cumple con la tradición y sitúa la acción definiendo el tiempo, «la época actual», y el lugar, «Nació (*vosaltres mateixos*)».⁴⁴

El lenguaje patriótico ha llegado a ser tan tópico que resulta fácil de caricaturizar llegado el caso. Es lo que se propone el curioso gallego Juan de la Coba Gómez, autor de cuatro de las obras del corpus. Si las dos primeras, escritas en 1859, buscaban adaptarse al género del teatro militar de actualidad, las dos óperas, de 1895, adquieren un cariz francamente paródico. En ellas la escritura es totalmente caótica, el autor maltrata los encadenamientos lógicos y desbarata las estructuras gramaticales. El conjunto se presenta como un intento de llevar hasta los extremos más inviables la retórica patrioter: la mayor parte de las formas verbales son infinitivos o gerundios, y cuando los verbos se conjugan el sujeto no siempre se puede identificar claramente. En cambio, el «nosotros» invade la casi totalidad de las pocas conjugaciones mientras los personajes enhebran las generalidades y repiten varias veces unas cuantas verdades establecidas. Baste como botón de muestra este fragmento: «JOSÉ: Aquí en Mindanao vencimos. / ANTONIO: Nuestro egército [sic] triunfar. / ELADIO: Qué grande dicha tuvimos. / GONZALO: Todos nosotros pelear. / JOSÉ: Nuestra tropa tan sin-cera. / ANTONIO: Y contra aquel moro cruel. / ELADIO: Se portó como guerrero. / GONZALO: Ganando tierra al infiel».⁴⁵

43 Narciso Díaz de Escovar, *España*, escena única, pp. 4 y 7 respectivamente.

44 P. Garriga y Folch, *Lo general Bumbum o Una embaixada moruna*, p. 4.

45 Juan de la Coba Gómez, *La toma de Lanao. ¡Viva España!*, pp. 3-4. Disiento del análisis de Xesús Alonso Montero y Carlos Casares en su presentación de la *Antoloxía de textos sobre o inventor do trampitán* (Concello de Ourense, 1999), consagrada a la figura de Coba Gómez. Para Alonso Montero, la ópera *Cuba es de España* sería un testimonio más del patriotismo del autor. Además, en la introducción se explica el nacimiento del «trampitán», un lenguaje inventado por Coba Gómez y lleno de neologismos, en términos, por una parte, de vanguardia y, por otra, de incapacidad poética. Pésimo técnico en el arte de la rima, el aristócrata gallego habría soslayado así un obstáculo que no sabía salvar. Semejante explicación me resulta inverosímil para justificar aquí las rarezas sintácticas, por lo menos en comparación con sus dos obras anteriores. Si bien no nos hallamos en presencia

Estrategias lingüísticas

El ejemplo anterior demuestra que en estas obras intervienen verdaderas estrategias lingüísticas. Excepto cuando se trata de evocar conflictos interiores (la septembrina o la Guerra Carlista), el dramaturgo tiene que plantearse la cuestión del idioma del otro, del enemigo. Cuando el opo-nente es cubano, chileno o peruano, el lenguaje no resulta extremadamente exótico, aunque siempre se pueden encontrar peculiaridades que lo estilizan y lo hacen inmediatamente identificable para el público. Como mínimo, suele recalcarse la extrañeza del acento. En *El rescate de la Covadonga*, para recuperar un barco caído —por una trampa del enemigo— en manos chilenas, tres españoles se han disfrazado y colado entre la tripulación. Cuando los llama el capitán, Manolo aconseja a Toribio, el asturiano que le acompaña: «El pico cierra / y procura estar sereno, / que para hablar en chileno / no valéis los de tu tierra».⁴⁶ Mucho más fácil lo tienen los autores cuando ponen en escena personajes cubanos, ya que el hecho de que parte de la población sea negra les permite ridiculizar al enemigo, y lo dotan de una pronunciación «típica», sin *r*, entre otras características. El efecto cómico de la distorsión del castellano ya se utilizaba durante la guerra de la Independencia cuando las dificultades de los franceses para manejar la lengua de Cervantes se escenificaron reiteradamente para regocijo del público.⁴⁷ Aunque no resulta nada original, el autor de *Cuba* consigue mover a risa a los espectadores con réplicas como la que pone en boca de Caracolillo: «negos no poder olvidarse de que España nos hizo a todos libres».⁴⁸

de un genio poético y los errores rítmicos son patentes, la retórica al uso en 1859 dista mucho de esta lengua deconstruida de finales de siglo. Coba Gómez supo escribir (malas) obras de teatro militar de actualidad, pero en las óperas de temática filipino-cubana quiso ir un poco más lejos.

⁴⁶ *El rescate de la Covadonga*, acto I, cuadro II, esc. 3.^a, f. 10a.

⁴⁷ Emmanuel Larraz aclara que las obras solían falsear la realidad insistiendo en la incapacidad de José I para desenvolverse en castellano, cuando en realidad se esforzaba mucho por cuidar el idioma y el registro que utilizaba, y había impuesto el español como lengua única y exclusiva en la corte. Sin embargo, en la producción dramática lo más normal es que hable italiano o necesite de los servicios de un intérprete para poder entenderse con sus nuevos administrados. Emmanuel Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, pp. 367-368.

⁴⁸ Jesús López Gómez, *Cuba*, acto I, cuadro II, esc. 12.^a, p. 25.

En el caso marroquí, la complejidad es mucho mayor, por lo radicalmente distinto, ahora sí, del idioma del enemigo. Al problema del árabe se suma durante la guerra de África la cuestión del inglés, ya que los nativos de la pérfida Albión desempeñaron un importante papel en el conflicto. En ambos casos era preciso que se entendieran sus réplicas, y había que establecer un sistema. Algunos prefirieron no marcar las diferencias, en particular cuando se trataba de alegorías (*¡Viva España!*, por ejemplo). Pero la mayoría se decantaron por una explotación máxima de todos los efectos cómicos que pudieran surgir de un castellano macarrónico. Por ejemplo, los moros se ponen a hablar en un español ridículo cuando caen presos y deben comunicarse con sus verdugos. Pero tienen la amabilidad de seguir hablando de este modo cuando se reúnen entre sí, sobre todo cuando ultimán los preparativos de una trampa o un ataque contra los peninsulares, para que el público no se pierda ni un detalle. Así es como dos moros llegan a tener un curioso diálogo en *Espanoles a Tetuán*: «MORO 1: Por Alá morito cumplir con amo bien: perder vida y subir con Mahoma diez hurís. MORO 2: A cristiano cortar cabezas muchas».⁴⁹ Llegado el caso, el personaje inglés suele sufrir un tratamiento semejante, con algo más de coherencia, pues lo normal es que haya un solo británico por obra, que lucha por comunicarse a lo largo de todo el texto. Al final de *Gloria a los bravos*, un inglés se regocija en los siguientes términos: «oh bien bien; Castilleja sufrir perdida marical Prim, paliza of Serrallo the Echagüe».⁵⁰ Si a veces la coherencia lingüística cede ante la importancia del argumento, en el conjunto cubano coexisten también un lenguaje erróneo y otro de sintaxis y elocución perfectas para no arriesgarse a perder una información importante. Caracolillo, cuyo dominio del castellano y capacidad de pronunciar la *r* podían cuestionarse algunas frases antes, suelta de repente su mejor español para exclamar: «me lo están diciendo vuestras heridas, que acaban de producirlos los que nos defienden de vuestros incendios y de vuestros machetes, porque son los que piden paz en los campos, desarrollo comercial y fraternidad en las capitales y villas».⁵¹ Hubiera sido una lástima que tanto entusiasmo por la labor de los soldados españoles pasara inadvertido al público.

49 *Espanoles a Tetuán*, acto I, esc. 8.^a, f. 4b.

50 *Gloria a los bravos*, acto I, esc. 12.^a, f. 16b.

51 Jesús López Gómez, *Cuba*, acto I, cuadro II, esc. 12.^a, p. 25.

Más allá de la fácil descalificación del enemigo, este lenguaje, totalmente artificial, que acumula modismos, particularidades y giros erróneos, sirve también para infundir pintoresquismo a las obras, una especie de «costumbrismo» que respeta la alteridad del enemigo y contagia incluso a los soldados españoles. Este rasgo cuaja en los personajes peninsulares en una tentativa de restaurar, o evocar por lo menos, una especie de España eterna e ideal, en la que coexisten, feliz y tranquilamente, varias regiones. Los soldados gallegos y asturianos suelen transformar las oes en úes a lo largo de parlamentos destinados a hacer reír al público. Así lo hace, por ejemplo, el Toribio de *El rescate de la Covadonga*, cuya vocalización extremadamente cerrada lo lleva a cambiar también las íes por es. Sin embargo, la mayoría de los combatientes peninsulares son andaluces, de modo que se adaptan al cliché constituido por la ingente producción del género chico desde 1867 hasta los años veinte del siglo siguiente.⁵² Los dramaturgos no esperaron para sentar semejante preferencia, pues desde 1859 el andaluz aparece en las obras con un acento que hace las delicias del público, por lo menos del madrileño. Aunque el procedimiento se remonta, como mínimo, al siglo XVIII, aún no parece gastado del todo, a juzgar por su frecuente utilización. En *Amor patrio*, Juan, el ordenanza de Arturo, describe a un inglés con las siguientes palabras: «Y pa que no pueas duá / goliendo a carbón de piedra / que tengo la mano apestá».⁵³ En *Aurora de libertad*, José, un soldado recién liberado del servicio, acude a entregar a Margarita una carta de su marido. El dramaturgo precisa que José habla «con acento andaluz», lo que le permite un juego de entonaciones con Pablo, criado de la mujer, el cual ostenta un «accento aragonés muy marcado. Traje, el del campo de Zaragoza».⁵⁴ Hablando la obra de la Revolución de 1868, era muy importante recalcar la coexistencia armoniosa de las distintas regiones en un conflicto interno. A finales del siglo XIX el soldado es, más que nunca, andaluz, y, curiosamente, muchas veces gadita-

52 Así lo establece Nancy J. Membrez, quien escribe: «Overwhelmingly, however, the provincial soldier stock type of the 1890's was characterized as Andalusian». *The teatro por horas*, p. 284.

53 Pedro Sañudo Loustalet, *Amor patrio*, acto I, esc. 2.ª, f. 4b. No es desdeñable el hecho de que se trate del ordenanza y no del oficial: este acento traduce cierto carácter popular del hablante; además, es inimaginable que se ponga en solfa a un alto miembro del Ejército.

54 Rafael María Liern, *Aurora de libertad*, acto I, esc. 3.ª, p. 10, y acto II, esc. 2.ª, p. 9, respectivamente.

no, como si la tradición liberal del puerto influyera en los dramaturgos, como si la ciudad tuviera que proporcionar un amplio cupo de hombres dedicados al servicio de la patria.

Hablar de su tierra con voz enternecida y pronunciación muy localista es en realidad una constante del teatro comercial en general, y del conjunto patriótico en particular, de modo que no podía faltar la caricaturización de este recurso en una obra como *Un gitano en Marruecos*, evidente parodia⁵⁵ de esta modalidad teatral. El hecho de que los protagonistas sean gitanos ofrece al autor la oportunidad de escribir diálogos en lengua popular y de un andalucismo extremo. En cuanto a los árabes, en un primer momento solo se expresan gracias a un traductor —el tío Lapa, gitano—, el cual, después de reproducir lo que «oyó», actúa de «entrépète» y da a sus compadres las explicaciones que vienen al caso. Así, «Ju jon huaryar hi huat gea» se traduce con catorce líneas en castellano, según aclara el tío Lapa.⁵⁶ Para que el público se quede perfectamente al tanto del don de lenguas del personaje, el dramaturgo se ha cuidado, un poco antes, de darle a traducir del inglés «yes», que «en inglés / quiere ecir muchas gracias». También maneja el latín y, con el tino que esto trasluce, lo usa para contestar al moro que quiere llevarse a su hijastra: «le contesté en latín, dige *necuaquan*. / Esto es, no señor, vaya oste al cuerno / que mi niña no quiere ser bajana».⁵⁷ El inglés, Sir Mister Wolker, presenta las dificultades habituales en el corpus cuando debe entablar una conversación con los demás, de manera que el espectador se queda boquiabierto al comprobar que los únicos personajes de esta obra que hablan un castellano pulido, castizo, son... el bajá y su decimocuarta esposa. En la versión refundida de esta obra, *En Ceuta y en Marruecos*, aparece un nuevo personaje árabe,

55 El carácter paródico ha quedado establecido ya desde el estudio de Jesús Rubio Jiménez, que describe así la obra: «una farsa de gran comicidad, que da la vuelta completamente al teatro patriótico apoyado por el gobierno; se parodian sus situaciones y su lenguaje de vacía retórica, y hasta sus coros de zarzuela». Jesús Rubio Jiménez, «La censura teatral en la época moderada», p. 221.

56 La traducción sería como sigue: «Mu zeñor y mu dueño, / saberá usté que su hijastra / es una mosa é rumbo / con muchísima é la grasía; / mi amo es bajá é tres colas / Señó é muenas sercunstansias / la quie para quererla / Eya será surtana. / Conque tío Lapa andandito / sin rechistar más palabra / laiguela usté ar dador / que me está jasiendo farta. / De usté atento servior / el bajá é cola laiga». Z. de la R.U., *Un gitano en Marruecos*, acto 1, esc. 1.^a, ff. 3b y 4^a; también para la cita del inglés.

57 *Ibíd.*, acto 1, esc. 2.^a, f. 8a.

Abda-Akar, en sustitución del inglés, cuya presencia entre el reparto había llevado a que la censura prohibiera la representación; él también, claro está, se desenvuelve en el mejor castellano decimonónico.

Una extrema categorización

Lo parodien o no, el lenguaje está cuidadosamente estructurado, diferenciado según los interlocutores, pero su uso también descansa en el grado absoluto, que sirve para fijar definitivamente categorías más que seres humanos, eternidades antes que temporalidad, lo cual repercute en la estética de toda la obra. La oposición trazada entre «nosotros» y «ellos» reaparece en el ámbito visual y, si resulta que la cara es el espejo del alma, los moros, en particular, son muy feos. Es un rasgo constante de las obras sobre la guerra de África y da lugar a múltiples exclamaciones parecidas a la de la cantinera de *El héroe de Anghera*, que, al ver a un enemigo, no puede sino gritar: «¡Ay, qué feo! ¡Madre mía, qué miedo!». A lo largo de las obras se hila una relación más o menos implícita entre el mal y la fealdad, y a veces llegan a expresarse claramente, como en *La toma de Tetuán* (III), donde aparecen moros «llechos / igual qu'el pecat». Pascual sintetiza un pensamiento parecido en *Un corneta en África* cuando, frente al contrario, dice: «Ah, cara de Lucifer».⁵⁸ El moro es un ser diabólico y se sitúa del lado del infierno, a la inversa que el español, que más bien participa de cierta divinidad. Es el héroe en sentido mitológico, y no un mero mortal. Así se explica que una de las judías de Tetuán juzgue en los siguientes términos a los soldados españoles que tomaron la ciudad: «Qué costumbres más humanas, qué proceder más hidalgo, qué porte tan *sobrehumano*».⁵⁹

La dicotomía se encuentra en todos los demás casos; la misma fealdad desfigura al enemigo desde *Los mártires de Cochinchina* hasta *Las matanzas de Orán*. También aparece en el caso cubano, aunque esta asociación resultaría problemática para quienes se enorgullecían de haber liberado a esos negros feúchos después de abolir la esclavitud y hacer, así, una obra civilizadora. La comicidad buscada de ciertos diálogos disimula

58 Miguel Ayllón y Altolaguirre, *El héroe de Anghera*, acto II, esc. 5.^a, p. 31; Rafael María Liern, *La toma de Tetuán* (III), acto I, esc. 1.^a, p. 8; César Tournelle, *Un corneta en África*, acto I, esc. 4.^a, f. 39a.

59 Luis Prudencio Álvarez, *Adelante a Tánger*, esc. 1.^a, f. 8b. La cursiva es mía.

mal la violencia del discurso, como ocurre por ejemplo cuando el soldado Rodríguez, asustado por las pretensiones amorosas de la Caya, subraya que no le reprocha el ser negra, pero que en su casa el betún sirve para el cuero y él nunca pensó «ni dejarse amar / por las cucarachas / que andan por acá».⁶⁰ Cabe recordar, llevados de la pluma de Carlos Serrano, que la prensa de la época presentó el conflicto en términos de «guerra de razas» y que el miedo al negro era patente, como se ve, por ejemplo, en la satanización de Maceo.⁶¹ Las rebeliones de esclavos negros jalonaron todo el siglo XIX, y constituyeron para los españoles un precedente temible. No es casual que el tema de la independencia cubana vuelva a ser una cuestión candente en 1887 (año en que se estrenan *Cuba libre y Españoles sobre todo*), justo después de la abolición de la esclavitud, que confería a las cosas una nueva dimensión. Parte de la población peninsular lo reivindicó como una prueba del alto grado de civilización de España, mientras otra parte no consiguió sobreponerse al miedo y a los viejos demonios que se despertaban. En *Las Carolinas*, obra catalana de 1886, don Ramón comprueba con placer el renacer de la insurgencia cubana y comenta: «Oh! Felicitat! Los insurrectos sembla que tornan a treure el nas. La paz de Zanjón no haurá sigut més qu'una tregua. [...] Pero jo, encara que indirectament haig de contribuir a la emancipació dels esclaus, per més que passi plessa de *mal espanyol*».⁶² Todo sucede como si la libertad humana fuera forzosamente un eslabón de la libertad política, y ambas cuestiones quedan imbricadas.

Negro o blanco, cubano o árabe, el enemigo suele ser feo o, cuando menos, traidor; su lucha carece de la mínima legitimidad frente al combate de los españoles, sostenidos por la justicia y la gloria. Cuando el dramaturgo evita la acostumbrada denigración del enemigo, se explica inmediatamente para que nadie piense que está glorificando lo inaceptable. En *Los españoles en África en 1860*, el teniente llama a los marroquíes «canalla insolente / bruta, traidora y cobarde», a lo cual se opone el alcalde recalcando: «Cobarde, no, mi teniente, / y si así tratáis de ajarle / amen-guáis vuestras victorias».⁶³ La grandeza española también se refleja en la

60 Rafael del Castillo, *Cuba para España*, acto I, cuadro IV, esc. 5.ª, p. 24.

61 Carlos Serrano, *Final del Imperio*, pp. 6, 27 y 83, entre otras.

62 A. Ferrer y Codina, *Las Carolinas*, acto I, esc. 2.ª, p. 10. La cursiva es mía.

63 Antonio Redondo, *Los españoles en África en 1860*, cuadro V, esc. 1.ª, p. 57.

alta categoría del oponente vencido, y el dramaturgo tiene presentes, más que nunca, las expectativas y las reacciones del público, al que no solo quiere divertir sino también convencer, confundiendo a veces teatro y propaganda.

El repaso de las obras del corpus permitió distinguir unas cuantas reglas internas de funcionamiento. Se da una presentación maniquea de las fuerzas presentes que se desarrolla a través de un lenguaje sin matices para dibujar un universo donde las cosas son o blancas o negras; la causa defendida, evidentemente justa; el enemigo, muy malo. Versos y música subrayan de manera didáctica los momentos más patrióticos o, en general, más emocionantes. Este teatro juega con los afectos, se pone al servicio de una causa y no duda en hacer uso de cualquier procedimiento a su alcance. Recupera antiguos modelos (la loa), pero se inserta perfectamente en el panorama teatral de su época. Adopta la forma de la zarzuela o de las obras cortitas del género chico, apoyándose, para una mejor difusión de su mensaje, en las estructuras que el público conoce y espera.

Para que el espectador se adhiera totalmente a lo que tiene ante los ojos, los límites entre ficción y realidad deben borrarse lo más posible y hacer desaparecer así el eventual distanciamiento del público. Los autores buscan crear, pues, una sensación de verdad más que de verosimilitud, y esa necesidad informa su concepto de la teatralidad, aunque a veces se topa con las limitaciones propias de las condiciones prácticas de la puesta en escena.

TEATRALIDAD Y REPRESENTACIONES

La puesta en escena

La ilusión de realidad

La especificidad del teatro estriba en su dimensión de escenificación, esa parte visual y auditiva cuya construcción resulta más o menos directamente descifrable para el público que presencia la representación. Acostumbrados al consumo del espectáculo,¹ los asistentes dominan los códigos en la mayoría de los casos, lo que permite que a veces esos elementos visuales se impongan al texto. Las pantomimas, bastante numerosas, son una primera prueba de ello, pero también lo son las alegorías. Recurso «estilístico» al uso para muchos, en el propio desarrollo de la obra, la alegoría puede llegar a bastarse a sí misma y constituir la totalidad del espectáculo, sin una línea de texto. El *Diario de Barcelona* deja el siguiente testimonio de la representación oficial que tiene lugar en el inmenso —y, sin embargo, abarrotado— teatro del Liceo para celebrar el final de la Guerra Carlista en 1876. Las localidades se vendieron en una sola tarde, y espectadores y teatro se engalanaron para la ocasión:

1 Por lo menos en las dos capitales teatrales, Madrid y Barcelona, cuya red de teatros es particularmente densa en comparación con sus coetáneas europeas, lo que induce, a la vez que traduce, un consumo sostenido del espectáculo. Véase al respecto el excelente y sugerente trabajo de Jeanne Moisand, *Madrid et Barcelone, capitales culturelles en quête de nouveaux publics (production et consommation comparées du spectacle, vers 1870 – vers 1910)*, tesis doctoral defendida en diciembre de 2008, European University Institute, 2 vols.

Al aparecer en el palco de presidencia las autoridades militar, civil y local, rompió la orquesta la *Marcha Real* y los concurrentes, excepto el bello sexo, se levantaron y permanecieron de pie vuelta la cara a dichas autoridades. Levantóse el telón y apareció en el fondo del escenario una alegoría a la paz formada por un grupo de ninfas rodeando la estatua de la Paz, que se destacaba sobre el azul de un cielo sereno y apacible. Un grupo de gente del pueblo representando las distintas provincias de España saludaban a la estatua, mientras la orquesta continuaba tocando la *Marcha Real*. Formaba, digámoslo así, el marco de este cuadro un severo arco de una decoración bizantina, que tal vez estuvo demasiado escaso de luz exteriormente. El fondo fue iluminado por flamas de Bengala y el grupo estaba artísticamente combinado. El público aplaudió varias veces la alegoría, y al poco rato empezó la representación de la ópera *Fra Diavolo*.²

El final del conflicto no se evocó más que por este cuadro inicial, pero en el entreacto se añadió la lectura de poesías de circunstancias que se lanzaron al público desde el quinto piso cuando bajaba el telón, al final de la alegoría.

Este leer y tirar poesías entre los espectadores va generalizándose, en particular cuando se organiza una función destinada explícitamente a celebrar un acontecimiento u homenajear a un héroe o una institución. En noviembre de 1893 se monta en el teatro Apolo de Valencia una representación cuyo producto se destina enteramente a los heridos de Melilla. Se escenifican cuatro obras, dos de las cuales tienen contenido patriótico (*¡Españoles! ¡A Melilla!* y *Sidi-Aguariach*), y se leen poesías referentes a los acontecimientos en curso.³

A veces se leen en los entreactos textos de naturaleza más diversa, como ocurrió en la representación de *La voz de España* en Barcelona, durante la cual «se leyeron entusiastas poesías y [el] parte oficial anunciando el bombardeo de algunos puertos de África acabó de completar la general animación. Repartiéronse entre la concurrencia gran número de retratos del Excmo. Sr. D. Baldomero Espartero».⁴ La lectura de las poesías prolonga el texto teatral (en general recupera una versificación similar, un tono parecido...), mientras que la del parte hunde al espectador en la realidad, difuminando las fronteras entre ficción y mundo real, acercando la obra a lo vivido, borrando las señales de su pertenencia al mundo de la creación.

2 *Diario de Barcelona*, 67, de 7.3.1876, pp. 2-3.

3 Más datos en *Las Provincias*, 9867, 10.11.1893, p. 2.

4 *Iurac-Bat*, 53, 4 de marzo de 1860, que recupera la información del *Diario de Barcelona* de 28.2.1860.

Lo que también pone de relieve el ejemplo del Gran Teatro del Liceo es una especie de ritual que precede a las representaciones en las grandes ocasiones: se decora la sala con el fin de preparar al espectador para lo que va a ver, creando un ambiente solemne y/o festivo. En los casos más sobrios la iluminación se une a un retrato de Su Majestad, como sucedió en Vitoria con motivo de la puesta en escena de *Los moros del Riff* en febrero de 1860, después de la toma de Tetuán, o en Valencia en circunstancias casi idénticas.⁵ En Cádiz, cuando quieren festejar la vuelta de los marinos del barco *Villa de Madrid*, los miembros del Casino Gaditano organizan una función en el teatro de la ciudad, que ellos mismos decoran previamente. Así describe el coliseo el poeta y dramaturgo Víctor Caballero y Valero, autodesignado cronista oficial del evento:

En los costados del teatro se leían en elegantes tarjetas los nombres de los buques que tan heroicamente han hecho la campaña en el Pacífico, y los de los jefes que tan bizarramente se han portado en aquellas apartadas regiones. En la parte superior de la embocadura del proscenio, había un escudo que representaba las armas de la ciudad entre dos banderines de seda; a sus costados tenía dos tarjetones con los nombres de ABTAO y CALLAO, siguiendo para los palcos de tornavoz dos grandes pabellones formados por dos banderas de guerra. En los intercolumnios de los palcos principales había formado pabellones, y en su centro, unos tarjetones rodeados de laurel con los nombres de los buques que componían la escuadra. Los delanteros de estos palcos estaban forrados con magníficas colgaduras de terciopelo grana galoneadas de oro. En los extremos de las colgaduras se veían grandes tarjetones y guarnecidos de laurel los nombres de MÉNDEZ NÚÑEZ y LOBO. Las columnas que sostienen a los palcos principales estaban revestidas en espiral, con flores, teniendo colocados, a la altura de los aparatos de luces, unos trofeos compuestos de banderines de seda, anclas doradas y tarjetones con los nombres de los comandantes de los buques de guerra. Los respaldos de las plateas estaban forrados con telas de los colores nacionales. Del techo pendían elegantes pabellones de gasas de diferentes colores.⁶

Al decorar así el lugar de la función se asegura también la continuidad entre lo sucedido fuera, en la realidad, y lo que va a pasar en la escena; sirve como un guión que une historia y ficción, facilitando el paso que el espectador, inconscientemente, efectúa de la una a la otra.⁷ Si el exotismo

5 Para Vitoria, véase *Irrurac-Bat*, 33, de 10.2.1860, p. 2; para Valencia, *El Valencia-no*, 2481, de 3.1.1860, p. 3, y 2512, de 8.2.1860, p. 2.

6 Víctor Caballero y Valero, *Homenaje al heroísmo*, Cádiz, Est. Tip. de la Marina de A. Ripoll, 1866, pp. 31-32.

7 Cabe señalar, sin embargo, que los teatros no son los únicos lugares engalanados en casos de sonadas victorias. En general, se ornan todos los edificios públicos

es un resorte esencial de las obras de actualidad militar, sin embargo importa mantener una ilusión de realidad o, mejor dicho, hay que infundir en el público la impresión de que tiene ante los ojos la misma verdad. A veces se trata incluso de ofrecerle exactamente lo que espera, lo único que puede llegar a considerar verosímil, de seguir difundiendo, llegado el caso, los clichés que ya están circulando. Así, en *Escenas de campamento* una acotación precisa que uno de los personajes vuelve a escena «con el moro Santón, de que han hablado los periódicos, y cuya cabeza tiene una crespa, larga y erizada cabellera que le da el aspecto de la de Medusa, según el retrato que hemos visto en Madrid».⁸

La búsqueda de lo que tenga cierta verosimilitud visual se torna casi en una obsesión en algunos dramaturgos, como en el caso de Flores y Escalante, por ejemplo, quienes detallan en una interminable acotación la puesta en escena que requiere un cuadro plástico, e incluso interrumpen la descripción para recalcar la importancia del director de escena y de que ponga mucho cuidado en su labor, ya que, «con él, con los elementos de que disponga, podrá darle el sello de verdad que necesita para hacerle conmovedor e interesante».⁹ A los dramaturgos les interesa la adhesión de la concurrencia, buscan provocar reacciones afectivas, para lo que presentan las cosas como si se tratase de la propia realidad. Esta intención se transparenta de manera espectacular en la publicidad que se inserta en *La Correspondencia de España* para la doble representación de *Cuba y la guerra*. El teatro manda publicar un anuncio que reza: «se preparan para el próximo domingo, tarde y noche, dos grandes funciones en el elegante teatro de la Princesa, a beneficio de doña María L. Íñigo Llorens, señora macheteada y robada en Hoyo Colorado (Habana)».¹⁰ Aunque no quede rastro de esta obra hoy día, lo más probable es que su argumento se pare-

—ayuntamiento, etcétera—, y a veces hasta las casas particulares. Semejante costumbre está reiteradamente descrita en las obras de actualidad militar en las que las plazas de pueblo, los frontispicios, etcétera, se llenan de ornamentos. Sirva de ejemplo la apertura de *Un héroe del Callao*: «Lo teatro representa una plasa de un poble de la costa, de la provincia de Barcelona, adornada ab banderas en las que 's llegiran los noms de *Valparaíso*, *Callao*, *Méndez Núñez* y altres, gallardets, cobrallits y domasos en los balcon, canyas verdas, coronas de llorer, etc.» Véase *Un héroe del Callao*, f. 3b. Las palabras en cursiva están en negrita en el original.

8 Pedro Ni[c]eto de Sobrado, *Escenas de campamento*, acto 1, esc. 9.^a, p. 40.

9 R. R. Flores y V. Escalante, *¡Amor y patria!*, acto I, cuadro III, p. 23.

10 *La Correspondencia de España*, 14384, de 24.6.1897, p. 2.

ciera al de las demás piezas, en las que el rapto de una joven constituye un paso casi obligado. Parece que el coliseo quisiera ofrecer la seguridad de que lo que se representa es lo que hay, lo que está pasando, una reproducción exacta de la realidad.

En algunos casos tenemos la impresión de que la verdad histórica es lo que legitima la obra a ojos de su autor, y este se esfuerza por demostrar hasta qué punto su pieza es fiel al curso de la historia. Se encarga de recordárselo al espectador escéptico en los momentos más increíbles, cuando surge una peripecia que algunos podrían considerar improbable. En *¡Valencianos con honra!*, Palanca y Roca eligió hablar de las monjas del convento de San Gregorio que tuvieron que cruzar las barricadas para buscar refugio en el hospital, para lo cual pidieron ayuda a los voluntarios republicanos. El incidente aparece en el argumento en dos ocasiones, señaladas ambas por la correspondiente nota a pie de página para insistir en que se trata de un hecho «histórico».¹¹ Si bien Palanca no abusa del procedimiento, este viene a ser casi sistemático en Sánchez Escandón y Morquecho, quien desarrolla un amplio paratexto que enmarca su propia obra, la delimita, la justifica. Entre el prólogo y el principio del acto único de que se compone *El combate del Callao*, introduce el relato que hicieron tanto *La Iberia* como el *Diario Español* del suicidio del almirante Pareja, mientras prolonga la obra con quince folios de notas y advertencias históricas que remiten al texto dramático, siguiendo paso a paso su avance. El conjunto se cierra con una biografía de Méndez Núñez, a quien va dedicada la pieza.

Lo que aquí tiene cariz de justificante en otras ocasiones corresponde a la meta última del dramaturgo deseoso de hacer obra histórica, de testimoniar de un acontecimiento, un hito, y la escritura teatral se encuentra entonces sometida a tal propósito. En la versión impresa de *¡Tetuán por los españoles!*, los autores se despiden del lector con estas palabras:

En la imposibilidad de presentar en la escena personajes conocidos, y siendo necesario, para sostener la acción de nuestro drama, intercalar algunos hechos, estos los hemos tomado de los partes y versiones oficiales; por lo

11 Francisco Palanca y Roca, *¡Valencianos con honra!*, acto I, esc. 13.^a, p. 24 («Se recomienda a los directores de escena que se cuiden mucho de este pasaje histórico», reza la nota), y acto II, esc. 5.^a, p. 38 («histórico»).

cual, rogamos a los actores no los corten si acaso les pareciesen largos, pues esto puede disimularse, siempre que el buen gusto y desempeño del actor contribuyan a mantener, con su acción, la impaciencia del auditorio que le escucha.

Aunque reconocen que estos larguísimos parlamentos para relatar los acontecimientos según la versión oficial van en contra del dinamismo de la obra, de la estética deseable, deciden integrarlos en nombre de esta verdad histórica que usan para enaltecer los actos del glorioso Ejército español. No hay nada nuevo en ello, y Larraz ya describía el procedimiento para algunas obras de la guerra de la Independencia, por ejemplo *El día dos de mayo de 1808 en Madrid, y muerte heroica de Daoíz y Velarde*, de Paula Martí. Esta tragedia tiene visos de «teatro-documento» o algo muy parecido, según dice el hispanista, debido a la inserción en el discurso dramático de documentos sin retocar, como artículos de prensa, discursos, etcétera, los cuales traducen la certidumbre que tenía el autor de que estaba escenificando unos acontecimientos fundamentales para el devenir del público, a la vez que demuestran la fe que tenía aquel en el poder del teatro sobre la concurrencia.¹²

Los dos dramaturgos de *¡Tetuán por los españoles!* actuarían movidos por un sentimiento similar, y su demanda no peca de exceso de prudencia, ya que se sabe que los directores de escena podían tomarse muchas libertades con los textos que debían representar. M. Díaz Cantillo, muy a su pesar, se entera de ello en el teatro sevillano de San Fernando, lo que le lleva a publicar un comunicado en el diario *La Andalucía* una semana después de la puesta en escena de su drama *La toma de Tetuán*. De los 2000 versos de su obra se suprimieron 900, casi la totalidad del tercer acto, con lo que se destruyeron el argumento y el desenlace del texto. El autor no entiende que no hayan bastado los 200 versos que él ya había aceptado quitar en una primera operación de recorte negociado. Sin su visto bueno desaparecieron las cinco últimas escenas en su totalidad —las cuales no desentonaban especialmente en el conjunto del teatro militar de actualidad—. Lo que sí resulta llamativo son los versos que los actores eligieron salvar del naufragio («todo él [el tercer acto] se redujo a que el Sr. Lozano dijera ¡¡Viva España!! por cinco veces de los 140 versos que tiene su

12 Emmanuel Larraz, *Théâtre et politique*, pp. 318-327.

papel»),¹³ en consonancia con el gusto del público por las escenas de combate y de exaltación patriótica, manifestaciones ruidosas a las que puede asociarse con entusiasmo y vigor.

Haciendo la reseña del estreno de la obra *¡A Melilla! ¡Viva España!*, Pedro Bofill escribe que «tres autores la escribieron, los Sres. Servat, Cebadera y Gómez Candela; y 2000 espectadores la representaron».¹⁴ Insiste en los gritos de desahogo de la concurrencia en las escenas más impactantes. Más que ningún otro, el teatro de actualidad militar necesita del público, y de un público sin distancia crítica, para poder funcionar. Además de los medios estrictamente literarios que describimos en el capítulo precedente, la puesta en escena cobra verdadera importancia a la hora de borrar las fronteras entre realidad y ficción. Así, en 1893, cuando empiezan los acontecimientos de Melilla, las obras sobre la guerra de África recuperan repentinamente la actualidad. Esto ocurre, por ejemplo, con *Las francesillas*, de Serafí Pitarra. Alargándole el título para la ocasión, los empresarios se apresuran a representar regularmente estas «francesillas o los voluntarios catalanes». El 25 de octubre de 1893 la sociedad Cervantes elige esta obra para su función en el Romea y publica los correspondientes anuncios. Recalca que participarán «los verdaderos voluntarios catalanes de la Guerra de África»,¹⁵ que desfilarán durante el pasacalle del primer acto. Asimismo, consciente del realismo que deben revestir las escenas militares, el autor de *Cuba española* pide a un amigo suyo, oficial del cuerpo de caballería, que las escriba y que supervise su escenificación cuando se estrene la obra en Zaragoza.¹⁶

13 *La Andalucía*, 672, de 23.2.1860, p. 3. Cabe destacar el carácter poco original de semejante empresa de desnaturalización de un texto dramático, ya que estos incidentes son frecuentes en el teatro de la época. Así, Sinesio Delgado subrayaba que «Cómicos hay [...] que por asegurar una buena entrada no vacilan en sacrificar la obra del Verbo Divino, y la estrenan sin ensayos, con el decorado menos a propósito que encuentran, arrancando de raíz escenas enteras, suprimiendo números de música, si de zarzuela se trata, y cambiando y desfigurándolo todo de tal manera que el público llama bárbaro al autor». Sinesio Delgado, *Mi teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores*, Madrid, SGAE, 1999, p. 54 de la introducción.

14 *La Época*, 22.10.1893, p. 2.

15 *Diario de Barcelona*, 295, de 22.10.1893, p. 12227.

16 Rafael Lucas Martínez, *Cuba española*, p. 36: «Las escenas militares del segundo y tercer cuadro son originales del distinguido amigo del autor don Fernando Altolaguirre, ilustrado oficial del Arma de Caballería que las dirigió y puso en escena».

Para algunos espectadores, lo mismo que para ciertos críticos, acercarse a la verdad significa un despliegue de medios extraordinario, como si se tratara de ensanchar así los límites del escenario y del espectáculo teatral. Ese parece ser el sobrentendido que guía al periodista encargado de dar cuenta de la representación de la pantomima *La toma del Serrallo* en el Circo de Price en Sevilla. Recuerda a sus lectores que la obra

está destinada a dejar a Mr. Price muy buenos cuartos, justo premio de los esfuerzos que ha hecho por presentarla con toda la *verdad* posible. El considerable número de comparsas, la decoración del que figuraba ser campo marroquí, el uso de la artillería y caballería y, en una palabra, la *verdad* con que, en cuanto era posible, se presentó cada una de las escenas que se ejecutaron, complació sobremana al público que presenciaba la contienda, viéndose caer una lluvia de granadas desde el fuerte marroquí al campo que representaba el picadero o circo; y oyendo el continuo fuego de los contendientes, sin abrigar ni aun el temor de un incendio en el local; circunstancia prevista por el director, Mr. Price, quien había hecho colocar dos bombas hidráulicas en las afueras del circo y una porción de tinas con agua, para el caso en que ocurriera aquel accidente.¹⁷

El público: un cliente exigente

Ir cada vez más lejos en los medios técnicos y guerreros utilizados en aras de la «verdad» se convierte en una especie de carrera de velocidad, lo que lleva a la concurrencia a presenciar momentos realmente peligrosos, como cuando una niña resulta herida en Zaragoza durante la representación de la pantomima *La batalla de los Castillejos*. El periódico *La Correspondencia de España* relata el incidente y explica que «una de las carabinas de los comparsas, que estaba cargada con bala, hirió gravemente en el brazo a una niña de diez años, que estaba con sus padres en la galería alta. La familia que ha sufrido esta desgracia es forastera».¹⁸ Esta acumulación de «ruido y furor» parece lógica en las pantomimas, cuyo mérito se cifra en la visualidad del espectáculo, pero también es ingrediente imprescindible en otras obras que pretenden desarrollar una verdadera trama y no ser una simple sucesión de escenitas. En Sevilla, de nuevo, un crítico teatral se enfurece al recordar el espectáculo, escandaloso a su modo de ver, que

17 *La Andalucía*, 684, de 7.3.1860, p. 3. La cursiva es mía.

18 *La Correspondencia de España*, 11 179, de 7.11.1888, p. 3. Cabe recalcar, de paso, que el espectáculo, por lo visto, era lo suficientemente atractivo como para que asistiera una familia de fuera.

montó el público en el coliseo San Fernando cuando se representó *Los moros del Riff*. La obra no le merece mucho respeto; la describe como un

mamarracho de mal género que en cualquier otra época hubiera sido estrepitosamente recibido con pitos; pero que merced a las circunstancias en que ha sido escrita, y a unas cuantas libras de pólvora que el autor hace gastar en dos acciones que se dan en la escena, en la que presenta también aquel un jumento, y un caballo, y muchos moros y muchos cristianos, y música, y trompetas y tambores, y una graciosa cantinera; merced a todo esto, repetimos, la comedia ha hecho furor en cierta clase del pueblo, que goza en ver caer moros en la escena. [...] Al concluir la comedia, pidieron algunos que se repitiera el tiroteo.

Desgraciadamente, la compañía se negó a acatar la petición, puesto que los comparsas ya se habían quitado los trajes, y el director del teatro se asomó a explicárselo a la concurrencia, que se impacientaba ruidosamente. Los actores intentaron pasar a la obra siguiente, pero tuvieron que replegarse entre bastidores ante la furia de los espectadores. Al final no pudieron sino ceder: «levantose el telón de nuevo, sonaron treinta o cuarenta tiros, dióse una carga a la bayoneta, rindiéndose los moros, los pasaron a cuchillo (con la mayor devoción)».¹⁹ El relato incide en dos comentarios, el primero de ellos sobre la presencia de animales en el escenario. El dramaturgo había previsto un asno para una escena de danza de los moros alrededor del pobre equino, cuya puesta en ridículo salpica tanto a los bailarines como a la mora que está sentada en el animal mientras el baile tiene lugar. Por el contrario, en las acotaciones escénicas del texto original no hay ni huella del caballo, y este constituye un gasto que el empresario habrá considerado necesario para el éxito de la función.

En este caso, la escena cuya repetición exige el público se sitúa al final de la obra, de modo que no se interrumpe la linealidad del argumento, pero la casualidad no siempre se muestra tan acertada. La práctica es corriente, y subraya que el público no quiere forzosamente que le cuenten una historia, sino que le enseñen cosas, hechos, actuaciones; busca una representación antes que un relato. En *Cuba libre*, cuyo éxito se debe en parte a dos cómicos que transforman el acto segundo en una plataforma para mostrar su capacidad de improvisación, la gente aprovechó el hecho de que el montaje tuviera dos secciones para saltarse el primer acto y pagar

19 El episodio completo, en *La Andalucía*, 621, de 29.12.1859, p. 3.

solo la entrada de la parte que le interesaba. Así, Deleito recuerda que «Como las funciones en el Apolo eran “por horas” o por actos, ocurría siempre que el acto segundo de *Cuba libre*, donde estaba la famosa escena de los guerrilleros, tenía más concurrencia que el anterior».²⁰ El argumento es lo de menos, como prueba la representación de *¡Amor y patria!* (de Flores y Escalante), obra que decide poner en escena el teatro Ruzafa de Valencia en 1896. Ese año, para el 2 de mayo, se anuncia que en la función «se sustituirá el último cuadro por uno alusivo al dos de mayo de 1808 y a la defensa del parque de Madrid por los heroicos oficiales D. Luis Daoiz y D. Pedro Velarde».²¹ Ahora bien, este último cuadro no era una apoteosis ni un cuadro plástico, como solía suceder, sino que verdaderamente pertenecía a la trama y constituía el desenlace. O sea que aquella noche los espectadores se quedaron sin el final de la historia, que fue reemplazado por la puesta en escena de la batalla del 2 de mayo.

A veces los empresarios o los actores ni siquiera quitan trozos para introducir sus peculiares creaciones, sino que añaden, amplían. En abril de 1898, en plena guerra hispano-americana, en Sevilla el entusiasmo guerrero alienta a los actores a colar en sus papeles coplas alusivas a los acontecimientos. Una de las que reproduce un periódico de la ciudad reza: «colores de rojo y gualda / son los de nuestra bandera; / no hay oro para compararla / ni sangre para vencerla».²² Estas inserciones o morcillas eran frecuentes y, según Margot Versteeg, con ellas el actor «incorpora al espectador en el centro de su atención y de su trabajo, transformándolo en el sujeto y en el objeto de su espectáculo».²³ Si bien aquí el tono general no difiere del encomiástico de la copla, no siempre tienen por qué coincidir, y el discur-

20 José Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo*, p. 165.

21 *Las Provincias*, 10854, de 2.5.1896, p. 2.

22 *El Noticiero Sevillano*, 1831, de 14.4.1898, p. 1. Lo interesante es que tenemos testimonio de esta copla también en Madrid, donde, según Fernández Almagro, se hizo popular enseguida. Eso sí, con una ligera variante (*comprarla* en vez de *compararla*, sin que sepamos si existió realmente la diferencia o si se trata de un error tipográfico en el periódico sevillano). Sea como sea, la semejanza demuestra que la copla viajó desde la capital hasta el sur, y esta amplia trayectoria subraya el poder del teatro para difundir esquemas, clichés, ideas... Véase Melchor Fernández Almagro, «Reacción popular ante el Desastre», *Arbor*, 36 (1948), pp. 379-397; la cita, en p. 382.

23 Margot Versteeg, «Los morcilleros de los teatros por hora», *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 28 (1999), p. 69. Una ampliación de este estudio, en ídem, *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico*, Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, 2000.

so patriótico puede venir motivado únicamente por una referencia extra-teatral, una recuperación de la vivencia de la concurrencia, reintroducida de repente en la obra de ficción. En Santa Cruz de Tenerife, en marzo de 1896, cuando representan *La Dolores* (de Feliu y Codina), los actores insertan coplas alusivas, de nuevo, al conflicto cubano. Estos breves textos responden —lo mismo que los asaltos, los desfiles, etcétera, que se repiten en las obras de teatro de actualidad militar— a una estética del fragmento que relega el desarrollo discursivo a un segundo plano, en favor de unos cuantos platos fuertes que justifican y estructuran la representación. En esas condiciones, nada hay de sorprendente en el hecho de que la verosimilitud sea lo de menos para los espectadores, mal que les pese a los dramaturgos a veces. Sintetizando la quincena teatral, casi toda ella dedicada a obras de circunstancias, un crítico de teatro podía escribir en 1859:

En todas ellas [las obras] aparecen constantemente dos hechos culminantes: una mora enamorada de un soldado español, y los soldados españoles ensartando moros que es una bendición de Dios. El público hace repetir las escenas de ensartamiento y aplaude este género de *literatura*. La historia, las costumbres y hasta la geografía se han dejado a un lado en compañía de la verosimilitud, de la cual desde el principio se creyó sin duda necesario prescindir. Hay árabes que gritan ¡hurra! como si fueran cosacos, madres y novias de soldados que se meten por los aduares y tiendas de los moros como por viña vendimiada, andaluces o más bien gitanos que hablan familiarmente con los bajás, mucho fusil, mucho tiro, mucho ¡armas al hombro! [...] Lo menos malo en este género es la pieza *Españoles a Marruecos* [...]. Hay en ella decoraciones de muy buen efecto.²⁴

Lujo y magnificencia en los decorados y la escenificación sirven al parecer para compensar la posible inverosimilitud. O al menos así lo cree el periodista que escribe en *La Andalucía* a propósito de una pantomima que, según dice, podría dar ocasión al señor Price para mostrar al público que no lo menosprecia:

Presentando más uniformidad en los trajes del ejército español, particularmente en el Estado Mayor General, sustituyendo también aquella tienda de campaña pobre y de feo aspecto con otra más decorosa, lo cual estaba conseguido con el desembolso de unos cuantos reales, creo que la pantomima ganará mucho en su representación.²⁵

24 Nemesio Fernández Cuesta, *El Museo Universal*, 23, de 1.12.1859, p. 184. La cursiva es del autor.

25 *La Andalucía*, 688, de 11.3.1860, p. 2.

La función se concibe como un regalo que se ofrece a los espectadores, y estos lo entienden, y se entusiasman o protestan en proporción, según los casos, pero participan siempre. Durante el estreno de *Familia y patria* en Madrid, un espectador, «en el colmo del entusiasmo, tronó contra los mambises de un modo enérgico, y hubo exclamaciones y frases oportunísimas, verdaderamente felices».²⁶ La función se vive como un diálogo entre actores y público. De hecho, la concurrencia participa de una especie de recreación constante, de reactualización, por lo menos, del texto original.²⁷ Todo está dispuesto para que se implique, activa y efectivamente, en el espectáculo. Esta dimensión parece ser, precisamente, la que más molesta a la crítica, que suele reprochar a este teatro el subordinar el arte al contenido, la escritura a una empresa de mistificación, haciendo que retumben aplausos que no tienen nada que ver con el objeto teatral. Un «buen» español no puede rechazar lo que le presentan en esos casos, so pena de aparecer como mal patriota, con lo cual lo que sanciona el público no tiene ninguna relación con el posible talento del dramaturgo. Uno se asegura el éxito sin muchos quebraderos de cabeza y sin demasiados riesgos. Probablemente huyendo de la acusación de antipatriotismo, José Rodríguez Fernández se escuda en Zola para condenar las obras patrióticas en general, y *El cabecilla Guayaba*, que tuvo la oportunidad de ver, en particular. Cita extensamente al autor francés para denunciar la trampa intelectual que encierran, a su modo de ver, esas producciones:

Si la declamación ha sido patriótica, el entusiasmo no ha tenido límites, y el dramaturgo ha sido proclamado no solamente grande hombre sino probo y excelente sujeto. ¡Cuántos dramas de esta clase hemos visto que han alcanzado gran éxito porque sus autores han sabido especular con el calvinismo de las masas populares, sobre todo a partir de los desastres de 1870! Es una vergüenza literaria y falta de probidad burlarse del público, plantando al fin de cada hemistiquio una bandera tricolor. Los autores de estas obras, no vacilo en llamarlas bastardas, gritan al oído a los espectadores: ¡Viva Francia!, y aprovechan para robarles los aplausos el sacudimiento ner-

26 *El Heraldo de Madrid*, 8.3.1896, p. 1.

27 La introducción de morcillas desempeña también un papel en este proceso de recreación perpetua. Las costumbres teatrales de la época hacen que el público vaya a ver varias veces la misma obra. Incluir textos añadidos crea nuevas expectativas, viene a constituir un elemento de sorpresa en un conjunto conocido de antemano. Este hecho forma parte del intercambio que intentamos describir.

vioso que el grito les causa, como el ladrón que en la calle da un empujón a un transeúnte y, aprovechando la violencia del choque, le hurta el reloj.²⁸

El sentimiento es el de un éxito inmerecido que se arrancó al público, cuyo patriotismo, sin embargo, ni se acredita ni se pone en tela de juicio ante semejantes manifestaciones.

Los actores

La condición de cómico

El firme rechazo a este tipo de espectáculo que expresan la mayoría de los críticos se debe sin duda a la escasa, cuando no nula, calidad literaria de los textos, aunque no solo. Si bien la cuestión de la moralidad teatral se dirimió definitivamente a favor del arte de Talía, aún persisten algunas reticencias. Nadie piensa ya en prohibir el teatro por ser un espectáculo altamente depravado y degradante en sí, aunque el contenido de tal o cual obra justifique que se suspendan las representaciones. Ni se le ocurriría a nadie excomulgar a los actores o negarles el entierro en camposanto, pero algo de esos prejuicios perdura. Así, Aurelio Varela Díaz utiliza las páginas de *España Artística* para pedir la suspensión de las obras patrióticas. No echa la culpa a los dramaturgos (necesitan vivir y se mueven siguiendo la ley de la oferta y la demanda), pero se escandaliza: «todo menos comerciar con el patriotismo. Una escena sentida en boca de un actor cómico, por bueno que este sea, producirá siempre el mismo efecto que un discurso de religión y moral pronunciado por un clown desde la pista de un circo».²⁹ El discurso patriótico, el más noble que existe, se degrada al contacto con los actores.

Aunque este teatro no le esté haciendo un gran favor al cómico en la mayoría de los casos, la recíproca no es cierta y los actores no menosprecian esta producción —al contrario de lo que pasa entre los críticos—. Algunos de los más famosos no desdeñan interpretar sus papeles.

28 *Revista Teatral* (Cádiz), 163, de 30.5.1896, p. 3. El original se encuentra en Émile Zola, *Documents littéraires*, en *Œuvres complètes*, t. XII, cap. «De la moralité dans la littérature», p. 511.

29 Aurelio Varela Díaz, «El patriotismo en el teatro», *España Artística*, 71, de 12.6.1898, p. 4.

Por ejemplo, Caltañazor, actor cómico que se encuentra en el apogeo de su fama durante la guerra de África, actúa en *Los moros del Riff*. Y Emilio Mario, otra estrella de la época, forma parte del reparto de *La cruz de San Fernando* en los noventa.

En el otro extremo de la cadena cómica se hallan los aficionados, cuyas huellas también se pueden rastrear en el conjunto de las representaciones. Como explica su autor en el preámbulo, *España laureada* fue «escrita expresamente para la compañía dramática de la señora Condesa de Valentini»³⁰ en 1861. En la obra participan otros tres actores además de la misma condesa, aficionados desconocidos todos ellos y amigos de la aristócrata sin lugar a dudas. Se trata de un proyecto destinado a demostrar la adhesión de la clase dirigente al proyecto colonial de la monarquía, ya que la obra sirve para dar la bienvenida al general Prim, de paso hacia México al mando de una expedición.

De un modo más general, las sociedades de aficionados proliferaron y prosperaron en el siglo XIX, sobre todo en la provincia de Barcelona.³¹ Aunque la información que nos ha llegado está bastante incompleta, se pueden citar las dos representaciones consecutivas de *La guerra de África* que da la compañía de Jaume Auro en Sabadell en octubre de 1893. En el repertorio catalán, dos piezas, *La butifarra de la llibertat* y *Les pín-doles d'Holloway*, ambas de Serafi Pitarra, dieron mucho juego a las compañías no profesionales. Si bien fueron escritas con ocasión de la guerra de África y, por tanto, se refieren a ella, recobran una actualidad candente treinta años después durante los incidentes de Melilla. En Grano-llers, la sección de aficionados del Centro Católico las escenifica en diciembre de 1893.³² Unas semanas antes, la compañía infantil de la Asociación de esa misma ciudad había montado *La guerra*, una obra muy breve escrita ex profeso. Los niños actores eran moneda corriente, a imagen, por ejemplo, de los de la compañía, nacional y profesional esta

30 Víctor Caballero y Valero, *España laureada*, p. 3. El texto se publicó en «la imprenta del gobierno y capitanía general», una prueba más, si es que hace falta, de que esta empresa implica a las élites de la isla en un proceso de autocelebración de la sociedad que las ha encumbrado.

31 Sobre este crecimiento y la vitalidad de estas sociedades de aficionados, consúltese el esclarecedor trabajo ya citado de Jeanne Moisand, *Madrid et Barcelone, capitales culturelles*.

32 La información puede verse en *Lo Teatre Regional*, 92, de 11.11.1893, p. 4.

vez, de Luis Blanc, quienes representaron, entre otras obras de teatro militar de actualidad, *La despedida de un quinto* a finales de los setenta.³³

El actor y el teatro militar de actualidad

Volviendo a las compañías de profesionales adultos, muchas de ellas carecían de formación, y la ausencia de aprendizaje se notaba en el caso de los textos patrióticos. El ingente repertorio exigido por un modo de funcionamiento teatral chapado a la antigua dificultaba el que los cómicos dominaran mínimamente bien la gran cantidad de papeles que les tocaba desempeñar, ya que en los casos más extremos no repetían la misma obra ni una sola vez. A este escollo se añade otro obstáculo cuando hablamos de las obras del corpus: se trata de piezas de las llamadas *de circunstancias*, y a menudo exigen que se las pueda representar casi en el mismo momento en que se escriben. Navarro Gonzalvo redacta *¡Aún hay patria, Veremundo!* para intentar animar a sus compatriotas ante el inminente enfrentamiento contra los Estados Unidos y contrarrestar así el mal sabor de boca que ha dejado la derrota de Cavite. Menos de una semana después de este combate se estrena la nueva producción. Sin mucha sorpresa, en la reseña publicada en *España Artística* se lee que «Las señoritas Lázaro y Segura no sabían sus papeles y el señor Romea parecía que el suyo, de soldado, cubierto el pecho de cruces, lo hacía en broma, como si los respetos que se deben al público y al autor fueran letra muerta».³⁴

La actitud desenfadada de este último actor —también gran cómico de la época, sobrino de otro famoso Romea—, aunque no corresponde a ninguna intención del dramaturgo, es significativa de una línea de interpretación de aquel entonces. La tonalidad cómica, presente ya en muchas más obras de las que se podía esperar en un repertorio patriótico, gustaba mucho al público, y Romea lo sabía. Prueba de lo acertado de la actuación del cómico es otra reseña del estreno que recalca: «el público se entusiasmó mucho con el valor demostrado por la Srta. Segura, en hábito de grumete, y con los arranques de Romea, vestido de soldado».³⁵ El hecho de que la chica no se supiera su texto no resultaría lo más importante a ojos

33 Hay constancia de representaciones en León, Santiago de Compostela y Badajoz, entre otras ciudades.

34 *España Artística*, 67, de 15.5.1898, p. 7.

35 *La Época*, 11.5.1898, p. 4.

de la concurrencia, que pareció olvidarse de echárselo en cara. Volvemos a evocar la hipótesis de una estética del fragmento, menos pendiente de un recitado continuo, a la vez que se nos plantea la cuestión del patriotismo de los actores.

Como individuos que son, o a través de los personajes cuyos trajes se ponen, los cómicos representan al soldado español; son la imagen del patriotismo en acción. ¿Podían los espectadores separar la apreciación del contenido y la del envoltorio? La pregunta es tanto menos vana cuanto que algunos acentuaron la posible confusión insistiendo en el patriotismo que los movía a actuar. En diciembre de 1859, en Granada, Joaquín García Parreño, primer actor dramático de su compañía, deja la totalidad de la recaudación que le corresponde en la noche de su beneficio a los heridos de la guerra de África. Según el periódico que cuenta el hecho, la suma no era nada desdeñable ya que, al tratarse de un estreno (*Los moros del Riff*), la obra había atraído a numeroso público.³⁶ Quizá los motivos de tan generosa dádiva no sean del todo desinteresados y los réditos en términos de popularidad compensen ampliamente la inversión monetaria, pero se ofrece así al público la representación del patriotismo en acción. En 1893 Ricardo Mela, a la cabeza de la compañía que está actuando en Bélmez (provincia de Córdoba), va aún más lejos. Pone en escena unas diez obras, dos de ellas de actualidad militar, una de las cuales —*Muerte de Margallo*— salió de su propia pluma. Ahora bien, la totalidad de los beneficios de la campaña teatral —a los que habría que añadir los derechos de autor por su obra— se entregan para gastos de guerra; mal se ve qué ventajas podría sacar de ello, ya que al cerrarse este ejercicio teatral no le queda absolutamente nada.³⁷ Por fin, los cómicos suelen asociarse a las manifestaciones de patriotismo, más o menos espontáneas, que surgen a veces en los teatros por hallarse reunida mucha gente. Esto puede dar lugar a confusión, como en el caso del anuncio de la muerte de Maceo, que tiene lugar en el entreacto del espectáculo: los actores que salen al escenario fuera de la temporalidad estricta de la representación ¿lo hacen como individuos o como personajes? *El Noticiero Sevillano* describe el entusiasmo que se apoderó de los presentes:

36 La noticia puede verse en *La Andalucía*, 616, de 23.12.1859, p. 3.

37 Más datos en el *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, 180, de 16.2.1894, p. 3.

Corrió como una exhalación por todas partes y el entusiasmo estalló con los síntomas de un verdadero delirio. Mientras las tiples Sras. Pretel y Zaragoza ondeaban dos banderas nacionales, la orquesta tocaba la marcha de *Cádiz*, coreada por toda la compañía y el público puesto en pie desde sus localidades. Esto no bastaba. Asociáronse todas las dependencias del teatro [...].³⁸

La difuminación de las fronteras entre el cómico y su personaje

En esos arranques de patriotismo, generalmente imprevistos, ya que nacen entre el público, los actores parecen participar en tanto que ciudadanos, despojados de la identidad de sus personajes. Así ocurre cuando se anuncia que se ha capturado el barco norteamericano *París*. En esa ocasión, el diario *Las Provincias* cuenta que «A estas demostraciones patrióticas uniose toda la compañía», y es la mujer, la señora Millanes, y no su personaje quien, de nuevo en el entreacto, se ciñe al cuerpo la bandera española y canta coplas aragonesas para inflamar aún más el entusiasmo de la concurrencia.³⁹ Las barreras entre mundo teatral y realidad van cayendo imperceptiblemente, y esta confusión pasa a constituir el tema de dos obras del corpus que fundan su trama en la ambigüedad propiciada. En *Un defensor en Melilla*, Manolo está preparándose para desempeñar el papel del Moro en *Otelo*, lo que le acarrea un primer malentendido con su futuro suegro, quien le habla del teatro... de la guerra. El equívoco culmina cuando Frasquito, el padre de la novia del joven actor, que ha ido dando lecciones de valor a diestro y siniestro desde el inicio de la obra, se topa con Manolo, vestido ya con su traje. Ya que nadie le habló de la función, no puede reconocer a su futuro yerno y le suplica piedad de rodillas. Consigue escapar sano y salvo, y va a por un fusil para enfrentarse con el enemigo. El teatro sale bastante malparado del lance, ya que Manolo debe renunciar a su vocación dramática y quitarse enseguida el traje. Pero la obra tiene un final feliz: la nación es lo primero y el joven incluso contempla la posibilidad de alistarse como voluntario.

En *Moros en l'horta o El rifeño Ben-Cheroni* vemos a un tal don Quijote que está escribiendo un drama patriótico titulado *El corazón d'un rifeño muerto con un alfiler o La guerra con las kabilas del año noventa y tres*. De nuevo el joven disfrazado de moro está a punto de morir asesinado a

38 *El Noticiero Sevillano*, 1347, de 10.12.1896, p. 1.

39 *Las Provincias*, 11 564, de 24.4.1898, p. 2.

manos de los habitantes del pueblo en una especie de reflejo de la confusión que puede llegar a embargar los sentimientos de la gente en la vida real. Así, *El Valenciano* cuenta las dificultades que conocen los empresarios a la hora de encontrar quien haga de moro en sus obras:

Es tal la antipatía que se ha despertado contra los marroquíes y marroquílos por todas partes que en algunos teatros en que se han representado producciones dramáticas en las que figuran moros los comparsas se han negado decididamente a ponerse el turbante, y los demás actores han consentido en soportar el traje de los beduinos después de mil ruegos, y por consideración únicamente a que las funciones son a beneficio de los que pelean por nuestro honor en el África.⁴⁰

En 1893 las reticencias siguen existiendo y al director del Circo de Colón de Madrid le cuesta mucho conseguir montar su pantomima *La guerra de África*:

Ha buscado por todas partes, hasta en los tejares, individuos que quisieran *hacer de moros* en la referida pantomima, y no los ha encontrado, a pesar de pagarles dos pesetas. Solo ha logrado reunir ocho de veinte que necesitaba. Algunos han contestado que ni por diez pesetas eran moros.⁴¹

Si ni siquiera los cómicos se acuerdan ya de que solo se trata de *hacer de moros*, y de que el papel no pone en juego en absoluto su identidad propia, parece lógico que el público sea presa de semejante confusión. Durante la representación de *Guzmán el Bueno*, drama histórico de Gil y Zárate que muchas compañías deciden poner en escena al estallar la guerra de África a la espera de poder montar obras de circunstancias, se produce un incidente cuando el moro ordena a don Alonso que entregue la ciudad:

El público no aguantó la escena y descargó papazos sobre el pobre moro, con voces, improperios y ademanes. [...] El actor se acercó al prosenio para explicar: “¡Canario! que no soy moro, que soy como ustedes”. Dio incluso su nombre y apellidos pero el público seguía gritando que lo echaran. [...] Tuvo que meterse entre bastidores, y desde allí dijo su desgraciado papel, no sin ver volar papas y tomates, y naranjas agrias por delante de sus narices, cuando las asomaba a los bastidores.⁴²

40 *El Valenciano*, 2464, de 14.12.1859, p. 2.

41 *La Correspondencia de España*, 12980, de 19.10.1893, p. 3. La cursiva es del autor.

42 *El Valenciano*, 2465, de 15.12.1859, p. 2.

En 1885, los excesos de una manifestación patriótica en el Teatro Circo de Vigo obligan a las autoridades a instruir un juicio (en vano, ya que la agitación empieza de nuevo al día siguiente): mientras se está representando *La diva*, cuando fuera bulle la efervescencia patriótica y germanófoba por causa del asunto de las islas Carolinas, los espectadores obligan a los dos prusianos que se encuentran en el escenario a ceñirse el cuerpo con sendas banderas españolas. Solo así se transforman los gritos y patadas en aplausos atronadores.⁴³ La situación hubiera podido degenerar; algunos años después, en Murcia, durante el estreno de *Los Riffeños*, «al aparecer los moros que cantan un terceto, un espectador sacó una pistola e intentó hacer fuego sobre aquellos, evitándolo varios espectadores próximos».⁴⁴ Es tanto el interés por que la concurrencia tome por verdad lo que se le presenta en el escenario que lo que se consigue es aniquilar la distancia mínima que el público debe mantener con el espectáculo.

La difuminación de las fronteras entre hombre y mujer

En *Cuadros disolventes*, éxito colosal del año 1896, el Buen Gusto aconseja a un director angustiado por montar una obra rentable que cuide mucho de su cantante: «Debes tener una / que vista de hombre, / que monte a caballo, / que fume también / [...] y que, envuelta en un mantón / y marcando el paso así, / griten todos ¡Viva España! / cuando la vean salir».⁴⁵ Al público le encanta que las mujeres ostenten papel de hombres, en particular a la hora de dar su toque patriótico a la obra. Aunque los directores apuestan por suprimir las fronteras entre realidad y ficción, este rasgo, recurrente en las puestas en escena, parece ir en contra de semejante voluntad. Muy pocas veces está justificado el traje por alguna artimaña o estratagema del argumento, aunque sí aparece en algunas obras —en tres de las que versan sobre la guerra de África, en una cuya trama tiene lugar durante la guerra del Pacífico y en otras dos sobre la última guerra de Cuba—,⁴⁶ a lo largo de una cronología que abarca todo el período.

43 El relato, en *La Correspondencia de España*, 10020 y 10023, de 28.8.1885 y 31.8.1885, p. 2 en ambos casos.

44 *Las Provincias*, 9862, de 5.11.1893, p. 2.

45 G. Perrín y M. de Palacios, *Cuadros disolventes*, acto I, cuadro I.

46 Se trata, por orden cronológico, de *Los cazadores en África*, *La judía en el campamento*, *Glorias de África*, *El pabellón español en África*, *El rescate de la Covadonga*, *Cuba española y Cuba*.

En esos casos los dramaturgos no temen excederse. Por ejemplo, en *La judía en el campamento. Glorias de África*, Teresa, disfrazada de hombre, consigue sacar al coronel de entre las patas de su caballo y llevarlo de vuelta al campamento cargado a la espalda; todo esto en pleno combate, ni que decir tiene. Asimismo, en *Los cazadores en África*, para seguir al hombre de su vida, Elisa cambia su apariencia y logra reemplazar a un teniente cuyo grado ostenta al ocupar su lugar. También se distingue en el combate. En la tercera obra de temática marroquí, Estrella recurre a este ardid para salir a salvar a su amado, preso del enemigo. Nadie sospecha nunca de esos jóvenes intrépidos, ni siquiera sus más allegados: en *Cuba española*, Rosalía sigue a Miguel, del que está enamorada, pero sin decírselo. Participa en el combate y lo protege cuando se ve amenazado, con la bandera española entre sus manos, sin que él llegue a reconocerla. Cuando ella le confiesa todo, el joven apenas da crédito. Este tipo de presentación culmina probablemente en *Cuba*, donde Esperanza, implicada en la lucha a su pesar en un primer momento (la raptan los rebeldes pero consigue huir de sus verdugos con un uniforme de voluntario cubano), toma luego el mando de una unidad de voluntarios al servicio de la madre España. Para uno de sus soldados, ella es «La heroica amazona que ha de conducirnos a la victoria»,⁴⁷ y la elección del sustantivo no es desdeñable en absoluto.

En efecto, y aunque el vestirse de hombre en el escenario es una tradición entre las actrices cuyas huellas se pueden rastrear hasta el Siglo de Oro,⁴⁸ el tema de las Amazonas cobra una vitalidad y una actualidad nueva en 1896. Recordemos que el interés del disfraz estribaba en los uniformes y pantalones que ceñían los cuerpos, para mayor regocijo de la parte masculina de la concurrencia. Era como una especie de guiño que se le hacía. La llegada de los bufos parisinos, de la mano de Arderius, trivializó el procedimiento a mediados de los sesenta. Un periodista podía enfurecerse en 1869:

¡Cuán lejos estamos de la hipocresía que en otros tiempos obligaba a los hombres a hacer los papeles de mujeres en el teatro! Hoy, por lo contrario, los Bufos profesan la doctrina de que todos los papeles de hombres escitan [sic]

⁴⁷ Jesús López Gómez, *Cuba*, acto I, cuadro II, esc. 14.^a, p. 27.

⁴⁸ Sobre el tema, véase el libro de Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, SGEL, 1976.

más el interés y la curiosidad del público si las mujeres los desempeñan. El público es, sin duda alguna, quien tiene la responsabilidad de lo que sucede.⁴⁹

Se trata de un recurso trillado en 1896, cuando se crea toda una mitología alrededor de Maceo, un verdadero coco en la Península, que sintetiza todos los miedos y fantasías de los españoles. Y de repente, sin que se sepa muy bien cómo surge el mito, se encuentra acompañado de un batallón de Amazonas. En junio de 1896 *La Correspondencia de España* había anunciado el inicio de la publicación de «una importantísima novela titulada *Misterios de la guerra de Cuba y las Amazonas de Maceo*, original del laureado don Rafael Torromé»,⁵⁰ pero es sobre todo después de la desaparición del jefe de los rebeldes cuando las cosas se desbocan. En *El Noticiero Sevillano* se multiplican los relatos sobre el personaje, tanto más fácil de mitificar cuanto que sus compañeros de armas se llevaron su cadáver antes de que los españoles pudieran cogerlo. Aparecen Amazonas, por ejemplo, en el testimonio del cabo Victoriano Campos, natural de Valladolid, quien estuvo enfrascado en el último combate de Maceo. Según su relato,

El caballo que montaba [Campos] recibió cuatro balazos. Agotáronsele los cartuchos. Un insurrecto le detuvo. Entonces vio Campos a una mujer bastante guapa que vestía pantalón de malla, y que al ver que querían asesinarle los rebeldes les gritó: “No matarle. Traedle preso”. [...] [A]provechando la confusión, pudo huir Victoriano Campos, que fue a unirse a las tropas. Los demás soldados confirman que vieron a dicha mujer y la oyeron dar voces de “¡al machete!”.⁵¹

Nada extraño entonces en el hecho de que tres dramaturgos barceloneses decidan escribir una obra sobre la muerte del cubano, «aprovechando la legendaria narración que de este suceso publicaron algunos periódicos».⁵² La pieza busca ridiculizar al teatro de actualidad militar y su retórica patrioterica hueca. Pese a todo, esta misteriosa muerte consiguió reverdecer un tema que llevaba mucho tiempo haciendo soñar a los españoles. Ya en 1887 aparecen personajes de Amazonas en *Cuba libre*, si bien llevaban faldas.

49 Fernando Cos-Gayón, «Revistas de teatros», *La Época*, 6719, de 29.9.1869, p. 4.

50 *La Correspondencia de España*, 14018, de 23.6.1896, p. 4.

51 *El Noticiero Sevillano*, 1347, de 10.12.1896, p. 1.

52 Tres Ingenios Ignorados, *Marta y María o La muerte de Maceo*, Barcelona, Impr. de Francisco J. Altés, 1898, p. 75. Añaden luego que escribieron «abominando de las vaciedades patrióticas, imágenes artificiosas y demás efectos y defectos de relumbrón inherentes a obras de este género, intentaron ridiculizarlos» (p. 77).

Sean cuales sean los motivos, el que las mujeres interpreten papeles de hombres está muy de moda e incluso permite a algunos autores insistir en que, al fin y al cabo, todo esto no es sino teatro. Así, en *¡El estandarte español a las costas africanas!*, Elena se alista voluntariamente para seguir a su padre y a su novio. Su decisión despierta una ola de entusiasmo y otras cien mujeres se apuntan también para salir a Marruecos. A la hora de buscar uniformes y armas, una de ellas recuerda que «en el teatro / trajes de cadete he visto / hechos para las mujeres».⁵³ Rápidamente acuden al coliseo y consiguen lo que necesitan. Lo que aquí permite un guiño hábil al espectador aparece a veces como un paso obligado que el dramaturgo quiso respetar pero no halló una manera natural de hacerlo. En *Los moros del Riff* y *¡Tetuán por los españoles!*, dos padres marroquíes han decidido vestir de hombres a sus respectivas hijas. En el primer caso, se supone que su identidad masculina protege mejor a la joven en el viaje que debe emprender hacia España, pero en *¡Tetuán por los españoles!* el espectador no llega nunca a entender muy bien el porqué del cambio de sexo.

A veces ni siquiera hacía falta que el argumento de la obra justificase el intercambio; era bastante habitual que los principales papeles masculinos fueran interpretados por actrices. Para el estreno en Cádiz de una obra titulada *¡Cuba por España!* (al parecer distinta de la del corpus), el crítico teatral dice que la señora Córdoba desempeña el «papel del aguerrido Luis»,⁵⁴ y nueve obras del corpus han elegido también mujeres como protagonistas masculinos. Esta tendencia, que abarca el conjunto del período estudiado, aparece ya en 1859 en la representación de *La playa de Algeciras*, durante la cual arrancó muchos aplausos según una de las reseñas del espectáculo: «La señorita Boldun, que representaba el antes vendedor de fósforos y luego erudito corneta, fue muy aplaudida, y a ella y al patriotismo de los espectadores se debió en gran parte el éxito de la pieza».^{54bis} El reparto que figura al inicio de las obras impresas cuando fueron representadas permite saber que Gallardete, uno de los hijos cariñosos de Patricia en *¡Aún hay patria, Veremundo!*, fue encarnado por Concha Segura, y que en *La convalecencia* es la señora Dardalla quien presta su voz a Inocencio, el fogoso y revolucionario hijo. En *Cuba libre*, la señora Delgado

53 *¡El estandarte español a las costas africanas!*, acto III, esc. 4.ª, f. 71a.

54 *Revista Teatral* (Cádiz), 143 de 10.11.1895, p. 2.

54bis *Diario Español Político y Literario*, 13.11.1859, p. 1.

empieza cantando en el barco que lleva a los hombres hacia Cuba, para deleite del sexo opuesto, pero luego se transforma en el mulato Esteban, de modo que acumula varios papeles en la obra. El movimiento alcanza a las más famosas; así, Loreto Prado es Valentín, el joven huérfano que sueña con irse a la guerra en *Fantasía morisca*. La juventud del personaje justifica hasta cierto punto el cambio de sexo, ya que no era raro utilizar por este motivo a una mujer, pues su dulzura parecía acorde con la niñez o con su final. Es lo que explica que la señorita Bueno sea el niño Pepito de ¡Viva la paz!

Los músicos saben que la inversión es frecuente y, llegado el caso, la aprovechan. Es lo que hace Chapí cuando compone *Los golfós*: el papel del protagonista, Canela, está escrito para una voz femenina. Así, cuando se estrena la obra en Madrid, la señorita Bru da vida a este generoso golfo, y todos sus compañeros de travesuras serán también mujeres: la señorita Fernández es el Piri; la señorita González, el Pito; la señorita Carceller, el Rata, y la señorita Diego encarna a un golfo indeterminado. El único protagonista hombre es Tomás, personaje de muy poco relieve en comparación con su hermano Canela.⁵⁵ En *Por España y su bandera* el papel del personaje principal también se confía a una mujer: Emilia Leonardi de Nascé es Genaro en el escenario.

En *El guiriguay*, el cambio de sexo se utiliza para aumentar la dosis de crítica. Los papeles de los hijos del dios Marte también recaen en mujeres pero, en esta obra en clave, detrás de uno de estos dos personajes todo el mundo reconocía al general López Domínguez, que fue ministro de la Guerra en el Gobierno de Sagasta y tuvo a su cargo la campaña de Melilla. Mientras se sigue reprochando al Gobierno sus sucesivos aplazamientos y sus dudas, analizados como señales de debilidad y retrocesos ante el enemigo, el hecho de feminizar a los actores del conflicto trasluce a las claras la opinión del dramaturgo a este respecto. El director de la compañía que pone en escena la obra en Cádiz mantiene esta elección, y, tras la representación, el crítico teatral de la ciudad escribe:

Tuvimos el gusto de ver en ella a los principales personajes que han figurado en la campaña de Melilla; López Domínguez, que nunca esperamos ver bajo las lindas formas de Aurorita Guzmán, estaba con aquel casco, aquella toga romana, aquella nagüita [sic] corta, y con aquel... aquel, para chillada.⁵⁶

55 Quizá el fuerte desfase entre Tomás y Canela pueda interpretarse como un indicio de un incipiente *star system*, basado, de momento, en la figura de la diva.

56 *Revista Teatral* (Cádiz), 81, de 20.2.1894, p. 2.

La Paz plantea un problema nuevo, al complicarse el tema del cambio de género con la cuestión de las alegorías. En esta obra todos los personajes son alegóricos excepto uno, que está a caballo entre el personaje simbólico y el humano: Sellito Guerra, hijo de la Guerra, es, además, la encarnación de los sellos que sirven para financiar el conflicto. En contra de lo que podría parecer normal, es una mujer, la señorita Ballesteros, la que queda encargada del papel. Por regla general, sin embargo, casi todos los términos masculinos recaen en actores, y los femeninos, en actrices. Así, se eligen mujeres para interpretar a España, la Patria y la Libertad, y hombres para el Patriotismo, el Despotismo y el Pueblo. La Fuerza, que por significado quizá hubiera podido entenderse como un símbolo masculino, es encarnada, por ejemplo en *La redención de la patria*, por una actriz, de acuerdo con el género femenino de la palabra. Probablemente haya que ver en ello un deseo de hacer más sencillo el reconocimiento de unos personajes cuya peculiaridad podía constituir en sí misma un obstáculo para la comprensión.

Animado, quizá, por esta feminización de los valerosos soldados y demás servidores de la patria, Osuna y Guerrero decide desarrollar esta lógica hasta el final y compone la obra *Banderín de enganche o Mujeres para Cuba*. En ella, un coronel retirado pide —y consigue— el permiso de la reina para formar un batallón de mujeres de entre quince y treinta años, guapas y en buen estado de salud. En los diálogos se deslizan condenas muy fuertes contra la inacción de un Gobierno acusado de servir a sus propios intereses al fomentar la prolongación de la guerra, lo que disipa cualquier posible duda sobre el carácter satírico de la pieza. Los dos primeros cuadros escenifican el reclutamiento de las jóvenes. Después el espectador se encuentra en Cuba ante dos norteamericanos que compran rebeldes por doquier y un Maceo que dista mucho del monstruo descrito en otras ocasiones. Este acepta el amor de Lola (que se apellida España y está «caracterizando la mujer española»⁵⁷) antes de que lo mate Carlos frente a frente en un singular combate. Al cierre de la obra, Lola entiende que ha estado en peligro y que las intenciones de Maceo podían no ser sinceras, y declara que Carlos la ha salvado. A ella y a todo el país, ya que la muerte de su amado pone punto final al conflicto. Al tener lugar el estreno unos

57 E. Osuna y Guerrero, *Banderín de enganche o Mujeres para Cuba*, cuadro I, esc. 5.^a, p. 12 (acotación escénica).

quince días antes de la muerte del verdadero jefe insurrecto, bien se imaginan las inmensas esperanzas que despertó su fallecimiento. El hecho de que la salvación de España llegue finalmente de la mano de un hombre quita bastante hierro a la crítica y orienta la obra más bien hacia la comicidad, buscando hacer reír a la concurrencia gracias a la sistematización de un procedimiento teatral en boga.

Divertir a los espectadores es, sin lugar a dudas, la meta que también persiguen los respectivos autores de *¡Tetuán por los españoles!* y *El corazón de una madre*, quienes eligen jugar asimismo con la inversión de sexos, pero al revés de lo visto hasta ahora. En efecto, en la segunda de estas piezas, la madre y la novia de Genaro, Mercedes y Victoria, se han introducido disfrazadas de judías —supuestamente para vender joyas— en el campamento moro donde aquel está prisionero. Bruno, el fiel criado, las acompaña bajo la misma apariencia. En la otra obra, Pablo ha caído en manos del enemigo y, para liberarlo, Pedro se ha disfrazado de mujer con el objeto de no despertar sospechas. La estratagema le obliga, en cambio, a defenderse de los asaltos amorosos de Mohamed.

Ese paso fácil entre identidades masculinas y femeninas no por frecuente resulta menos problemático en un corpus en que, casi siempre, la mujer se concibe como un ser débil cuya flaqueza puede llegar a ser un obstáculo a la hora de salvar el honor. Pero no todas las obras son misóginas, y es cierto que hay heroicos modelos femeninos que España puede reivindicar.⁵⁸ Sin embargo, sigue siendo difícil compaginar maternidad y patriotismo, ya que la primera supone proteger a cualquier precio lo que el segundo exige sacrificar. En consecuencia, las obras se suelen estructurar alrededor de una pareja de padres de sentimientos antagónicos, de acuerdo con las certeras palabras de Antón a su mujer: «¡Tú eres la voz de la sangre, / yo soy la voz de la patria!».⁵⁹ En efecto, aunque al final la madre

58 Si bien parece que algunos dramaturgos no se acuerdan. Así, en *¡El estandarte español a las costas africanas!*, Elena, que desea salir hacia Marruecos, dice: «Y quiero ser / segunda Juana de Arco» (acto II, esc. 8.^a, f. 51a).

59 Alfredo Brañas, *Amor y patria*, p. 32. La importancia de la dicotomía encarnada por la pareja se trasluce claramente en el hecho de que en un principio el título de la obra era *La voz de la sangre y la voz de la patria*. Brañas decidió finalmente cambiarlo por una cuestión de derechos de autores, ya que quería evitar las posibles confusiones con otras dos obras, *La voz de la patria* y *La voz de la sangre*. Lo irónico es que, huyendo de un título que, al fin y al cabo, no existía, escogió otro que sí había sido utilizado: la obra de Flores

apoya la determinación de su hijo de salir hacia Cuba, le ha costado todo el acto llegar a convencerse. Antes, ayudada por su nuera, había hecho todo lo posible para que su hijo desertara.

En *Un héroe del Callao*, Tecla es la madre del héroe local, al que todo el pueblo está esperando para aclamarlo. Ella habla de las horas de sufrimiento que supone ignorar lo que puede ser del hijo de una, y apenas se atreve a imaginar lo que estarán pasando aquellas madres cuyo hijo ya no volverá. Harto de semejante discurso, su marido acaba cortándole: «com qu'ets dona, no comprens / la necessitat que hi ha / de patriotisme».⁶⁰ De hecho, como española que es, Tecla acaba dando la razón a su marido y dejando claro ante todos que aceptaría el sacrificio de su hijo si hiciera falta. Ella se sumaría entonces al combate para vengarlo. En *El corazón de una madre*, cuando Victoria se entera de que su hijo, el único que le queda, se marcha a África, suelta una agria diatriba contra la supuesta civilización europea, que solo sabe arreglar sus problemas derramando la sangre de sus hijos. Genaro entiende que estas palabras están motivadas por un intenso dolor pero se las reprocha a su madre, ya que «podían en las actuales circunstancias ser tachadas de antipatrióticas».⁶¹

Una de las obras más misóginas es *La voz de la patria*, cuyo autor es... una mujer, además reputada librepensadora desde su drama *El padre Juan*.⁶² Rosario de Acuña recupera el modelo de siempre: dos mujeres —madre y futura esposa— intentan convencer a Pedro para que deserte. Según recalca David T. Gies, la originalidad reside en que la novia está embarazada, pero este hecho se convierte en un arma de chantaje y nada más. La ex nodriza del joven es la única horrorizada ante el proyecto de huida. Ella sí acepta que dos de sus cuatro hijos salgan a la guerra, porque no puede mostrarse insensible ante la humillación infligida a la patria.

y Escalante, perteneciente al corpus, ya estaba impresa. Quizá los dramaturgos no habían inscrito su producción en los registros de propiedad intelectual. En todo caso, estas coincidencias subrayan hasta qué punto los esquemas y los mensajes de las obras de teatro militar de actualidad pueden ser repetitivos. Las causas del cambio de título, en el periódico *El Eco de Santiago*, 319, de 31.1.1897, p. 3.

60 *Un héroe del Callao*, acto I, esc. 5.^a, f. 8b.

61 E. de F., *El corazón de una madre*, acto I, esc. 7.^a, f. 11a.

62 Estrenado en 1891, no pasa de la primera representación, ya que queda inmediatamente prohibido, lo que desata el escándalo. Un análisis de la obra *La voz de la patria*, en David T. Gies, *El teatro*, pp. 300-302.

Cuando la oye hablar, al padre de Pedro le parece estar escuchando «la voz [...] de la patria». Su personalidad compensa la debilidad de las demás mujeres, quienes, al final, no logran deshonorar a Pedro; recuperando el buen sentido, este sale para África. Pero la condescendencia de la dramaturga salpica incluso a este carácter fuerte, ya que, cuando la nodriza pretende dar un escapulario a Pedro, el padre realiza este comentario: «Déjala hacer, que goza en ello, / y al candor infantil de las mujeres / cariñosa indulgencia le debemos».⁶³ Las palabras más duras, sin embargo, salen de boca de Frasquito en *Un defensor de Melilla*. Desanimado ante lo que considera ignorancia e insensibilidad femenina, acaba sentenciando: «Inútil sér es la dona, / pues ella ni sent ni pensa».⁶⁴

Si puede llegar a haber incompatibilidad entre feminidad e ideal patriótico, si no se deja de atacar a las mujeres, quienes, en el mejor de los casos, se pasan la obra llorando, ¿no resulta incoherente, incluso chocante a veces, que se otorguen los papeles de los valerosos salvadores de la patria a esas mismas mujeres? En un tipo de teatro del que hemos subrayado el afán por aniquilar todo posible distanciamiento, por multiplicar el efecto de realidad, ¿cómo compaginar esta apuesta por la escenificación con el contenido de las obras? Y, sin embargo, no parece que lo que se nos antoja paradójico haya planteado problemas en la época, probablemente porque era un procedimiento muy corriente. Cuando se trataba de los comparsas la razón sería también económica, ya que debía de salir más barato contratar a mujeres que a hombres. ¿Cómo explicar si no que, para montar la pantomima *La guerra de Cuba y ¡viva España!*, el director del Gran Circo de Córdoba recurriera a «más de doscientas mujeres y veinte niñas»? Hoy día solo se conocen los títulos de los cuadros de la obra, los cuales no indican una peculiar necesidad de mujeres. Si bien es fácil pensar que entre los que presencian la «Despedida de las tropas en Madrid», el «Embarque» o la «Llegada a la Habana» hay mujeres, no así «En alta mar», ni tampoco «En la manigua» o durante la «Apoteosis del triunfo del ejército español en Cuba». Ahora bien, esta masiva presencia femenina es el único argumento publicitario exhibido para defender la puesta en escena de esta pantomima «de gran aparato».⁶⁵

63 Rosario de Acuña, *La voz de la patria*, acto I, esc. 6.^a, p. 24, y acto I, esc. 8.^a, p. 29, respectivamente.

64 Vicente Tafalla Campos, *Un defensor de Melilla*, acto I, esc. 3.^a, p. 9.

65 Más datos en *España Artística*, 16, de 23.5.1897, p. 5.

Más allá de la justificación financiera, la cuestión del patriotismo de la concurrencia frente a semejante espectáculo sigue abierta, lo mismo que cuando se trata de compañías infantiles. Encargar papeles de adultos a unos niños solo puede romper la ilusión de realidad. ¿Cómo salvaban este obstáculo los directores de escena?

Escenógrafos y escenografía

Unos decorados miméticos

Entre los escenógrafos que participan en la puesta en escena de piezas de teatro militar de actualidad los hay muy famosos, como por ejemplo Bussato, Bonardi y Amalio Fernández, encargados de la escenografía de *Cuba libre* en su versión madrileña. Lo mismo que los actores, no dudan en trabajar en obras que algunos calificarían de malas. Bussato fue, durante mucho tiempo, el escenógrafo de un teatro tan prestigioso como el Real. La dirección del Apolo le había confiado «la pintura de unos telones de índole enteramente “tropical”, que causaron gran efecto, especialmente la bahía y el panorama de La Habana y un bosque antillano, derrochando lujo en indumentaria y atrezzo».⁶⁶ Algunos meses antes, al anunciarse la obra, los elogios ya habían apuntado a los decorados del señor Bussato, que reproducían «la naturaleza exuberante y vigorosa de Cuba».⁶⁷ Si en Madrid se apuesta por el exotismo, en Barcelona se juega la carta del deslumbramiento, de un maravillarse continuo en una perspectiva algo distinta. Se pintaron cinco nuevos decorados para la ocasión y, entre ellos,

es de buen efecto la [decoración] del final del primer acto, que representa un puerto de mar con un faro luminoso a lo lejos y con las aguas bien imitadas. Tiene buena perspectiva otra decoración del segundo acto, que representa un bosque con un lago lejano; pero la apoteosis final es muy débil.⁶⁸

Son los mismos lugares, pero la reseña parece subrayar, en este caso concreto, una reproducción «realista» de los paisajes. Se busca un efecto de autenticidad y lo que cuenta es la imitación, pero este interés no es exclu-

66 José Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo*, p. 163.

67 *La Correspondencia de España* (copiado de *El Resumen y La Opinión*), 10758, de 5.9.1887, p. 3.

68 *Diario de Barcelona*, 93, de 2.4.1888, p. 3.

sivo del teatro patriótico, ni mucho menos, sino que se inscribe en la dinámica general del conjunto teatral de la época.⁶⁹ Los mismos criterios de «calidad» imperan en la obra *¡Aún hay patria, Veremundo!*, cuya escenificación en Madrid corresponde a Luis Muriel y López —otro escenógrafo de mucho renombre— y viene valorada en *España Artística* de este modo: «una decoración simulando, a lo lejos, un combate naval, que es un alarde soberbio de perspectiva y de color. En primer término se destaca la cofa de un barco; al pie la bandera española, y a su lado un león en actitud hermosamente brava».⁷⁰ Lo único que escapa a esta reproducción mimética de la realidad es el león, que devuelve al espectador al universo de la loa y de su simbolismo, aunque no es una iniciativa del escenógrafo, ya que el mismo autor, Navarro Gonzalvo, había mezclado personajes humanos y alegóricos. A pesar de todo, hay que señalar que Muriel es uno de los profesionales del sector cuyo trabajo evolucionará de manera algo distinta.⁷¹ En diciembre de 1893, cuando el teatro Eslava decide reponer *Los Voluntarios*, en consonancia con los recientes acontecimientos de Melilla, la reseña del reestreno subraya que «Muriel ha pintado un lindísimo telón alegórico a la guerra de África»,⁷² cuando en realidad la obra se cierra en un cuadro plástico de Prim con los voluntarios catalanes.

Los pocos deslices en cuanto a la estricta reproducción de la realidad desembocan en concesiones hechas a la estética de la loa y no ponen en

69 En un capítulo que, sintomáticamente, titula «La persistencia del realismo en la pintura de escena», Ana M.^a Arias de Cossío escribe: «Los escenógrafos que van a resolver las necesidades de la escena en el Madrid de la Restauración trabajan indistintamente para las decoraciones teatrales, y para las óperas y las zarzuelas. En el Teatro Real continúa Bussato y ahora se le une Bonardi, a ellos Pedro Valls [...]. Los tres representan muy claramente esta persistencia del realismo escenográfico al servicio de unas producciones dramáticas de escasa altura, como hemos señalado, y en algunos casos al servicio de los ideales de la época». Ana M.^a Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 168.

70 *España Artística*, 67, de 15.5.1898, p. 7.

71 Consultando de nuevo los análisis de Ana M.^a Arias de Cossío vemos que a finales del XIX Amalio Fernández —que trabajó con Bussato y Bonardi— y Muriel representaron dos tendencias muy distintas: «una que se desprende del severo realismo para entregarse a unos graciosos y ligeros detalles ornamentales, representada por el Sr. Muriel, y otra que permanece ligada al realismo, representada por A. Fernández, que le hará evolucionar hasta una perfección técnica extraordinaria». Ana M.^a Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía*, p. 173.

72 *La Correspondencia de España*, 13 046, de 24.12.1893, p. 2.

peligro la —aparente al menos— devoción de la concurrencia y de la crítica por esta especie de «fotografía» de la realidad. La constatación parece tanto más sorprendente cuanto que coincide con los inicios del cinematógrafo, que, desde este punto de vista, presenta muchas más y mejores posibilidades; de hecho, precisamente por ello conocerá un éxito deslumbrante.⁷³

El verismo de los trajes

Los grandes telones de fondo son, por regla general, lo que llama la atención tanto de la concurrencia como de la crítica, hasta el punto de que pueden llegar a salvar la obra del naufragio. Otros elementos de la puesta en escena, sin embargo, contribuyen al éxito. Los trajes dan lugar a comentarios y reproches: se aprecia su riqueza y se espera de ellos que reproduzcan la realidad —o lo que se considera como tal—. A lo sumo, si su magnificencia los sitúa más bien del lado de lo feérico, de cierto imaginario fantasmagórico, se les pide que no rompan del todo la ilusión de un mundo real. La importancia que parecen revestir a ojos de la mayoría puede suscitar dudas sobre la posible recepción de una obra que se escenifica en Barcelona a beneficio de los heridos del Callao. Los organizadores se esmeran en destacar la solemnidad del evento a golpe de banderas y escudos para decorar los jardines y con una banda militar que acoge a los espectadores en la entrada. Sin embargo, el actor señor Villahermosa, para desempeñar el papel del Valor Español, lleva el traje... del soldado griego que aparece en la comedia *Los héroes y las grandezas* de Serafí Pitarra, entonces en cartel. La crítica achaca primero este desliz al poco tiempo del que se dispuso para preparar el acto. Pero ¿qué pensar de este traje, de otra nación, que se había utilizado en una parodia de tragedia griega que por fuerza reconocerían los espectadores? ¿Escasez de medios? Puede ser, pero la explicación no basta para justificar un

73 La *España Artística* de 14.8.1898 no duda de la buena acogida que tendrá el nuevo cinematógrafo del profesor Thomas Wargrap, «el cual reproduce escenas y sucesos que dan al espectador la sensación de la realidad. Entre los cuadros que sucesivamente aparecen a su vista, merecen unánime aplauso todas las noches “la carga de caballería española a los insurrectos”, [...], “marinos desembarcando para rechazar al enemigo”, “saludo a la bandera en un buque de guerra”, etc. También produce extraordinario efecto [...] entre las escenas cómicas “El cubano enamorado” y “Despedida cariñosa”, aun dado el carácter excesivamente realista de esta última». La cita, en p. 9.

desfase tan grande. Es más probable que se tratase de un guiño, un elemento cómico que se eligió insertar en la obra.⁷⁴

Juegos de luces: un nuevo elemento de puesta en escena

Las condiciones «técnicas» de representación no evolucionan mucho entre los últimos años de la década de 1850 y finales del siglo XIX. En los años cincuenta la mayoría de los coliseos posee iluminación de gas (en 1848 se empieza a utilizar en el escenario en el Principal de Barcelona),⁷⁵ y en 1886, para las representaciones de *Cuba libre*, sigue siendo un componente importante de la puesta en escena. La reseña da cuenta de «un viaje [...] que termina en la bahía de La Habana, bajo los rayos de un sol (de gas) que por poco deja ciegos a la mitad de los espectadores».⁷⁶ Entre realismo y exotismo, se buscaría traducir de alguna manera la intensa luminosidad de las Antillas.

La iluminación, de gas o eléctrica, abre nuevas posibilidades de escenificación, a pesar de los respectivos inconvenientes de cada sistema. En Barcelona, un edicto municipal establece en 1850 que «les empreses que adoptin el gas [...] venen obligades a tenir altres llums a punt d'encendre, per tal d'evitar quaselvulla contratemps ocasionat pel gas».⁷⁷ En sus inicios, la luz eléctrica no siempre es más de fiar; así, en el estreno de *Los Voluntarios* en Cádiz, en 1894, «la máquina de la luz eléctrica se descompuso y los espectadores acabaron de ver la obra [...] alumbrados con cabos de vela».⁷⁸ A pesar de los sobresaltos, la iluminación desempeña ya un papel importante en la puesta en escena, por ejemplo en el caso de las loas, en las que

74 El desfase también parece haber molestado al periodista, que comenta que «el Sr. Villahermosa intentó caracterizar el “Valor español” a pesar de vestir el traje de soldado griego que aparece en la comedia *Los héroes y las grandesas*» (la cursiva es mía). *Diario de Barcelona*, 175, edición de la tarde de 22.6.1866, p. 2. Otra curiosidad resulta llamativa: el que el Genio Español lo interprete una mujer, la señorita Pi, en contra de esta especie de ley gramatical que vimos arriba.

75 Véase Carme Morell i Montadi, *El teatre de Serafi Pitarrà: entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 86.

76 *La Correspondencia de España* (reseña copiada de *El Imparcial*), 10826, de 12.11.1887, p. 3.

77 Carme Morell i Montadi, *El teatre de Serafi Pitarrà*, p. 87.

78 *La Correspondencia de España*, 13062, de 9.1.1894. No olvidemos que en esa época las representaciones aún transcurrían con todas las luces de la sala encendidas.

la luz se convierte en un elemento de significación, muy fácil de descifrar además. Excepto la antorcha de la Discordia, que en realidad no alumbra sino que propaga fuego y destrucción, las fuentes luminosas deben leerse en clave positiva. La loa *La redención de la patria* prefiere explicárselo a la concurrencia, por si acaso, así que la Libertad sale al escenario con una antorcha y exclama: «¡La luz de la libertad!». Saca a la Patria de las tinieblas de su cárcel y, cuando se desvanece —la libertad no era más que un sueño—, la luz disminuye progresivamente. Sin embargo, el fracaso es solo momentáneo: luego, la Libertad vence de verdad y ahuyenta a la Religión, que exclama desfavorida: «¡Horror! ¡Esa luz me ciega!». ⁷⁹ En *Los hijos de España*, «es de noche» cuando empieza la obra, pero, al caer el telón en la visión final de la plaza de Tetuán conquistada, tenemos «el sol iluminando toda la escena». ⁸⁰ Esta trayectoria desde la noche hacia la luz metaforiza la salida del oscurantismo o del abatimiento provisional que permitió que la Península fuera insultada y/o desafiada. Las bengalas se usan abundantemente para una gran iluminación final en varios casos. Prueba de que se concibe ya como un elemento de escenificación como cualquier otro, en algunos casos el nombre del responsable de la iluminación aparece en los reclamos que se hacen de las nuevas compañías al empezar la temporada teatral: al lado del pintor escenógrafo, del peluquero o del sastre, este profesional hace su salida al mundo del espectáculo, por ejemplo en 1876-1877, cuando se nombra a Miguel Rodríguez, encargado de las «luces Drumond» ⁸¹ para el teatro Martín. Recuerda, por si fuera necesario, la importancia de todo lo visual.

La música

En todos los coliseos hay una orquesta, más o menos numerosa según la categoría de la sala. O, mejor dicho, la orquesta pertenece al conjunto de la compañía que el director del teatro se encarga de contratar. Entre los primeros que se nombran en la lista se encuentra el director de orquesta, responsable en realidad de toda la parte musical de la puesta en escena. También se menciona, llegado el caso, el número de músicos y coristas. Así, entre los

79 Evaristo Silió y Gutiérrez, *La redención de la patria*, acto I, esc. 2.^a, p. 8, y acto I, esc. 5.^a, p. 13, respectivamente. Quizá la ambigüedad de la antorcha explique la aclaración.

80 *Los hijos de España*, acto I, esc. 1.^a, f. 1b, y esc. 5.^a, f. 9a, respectivamente.

81 *La Correspondencia de España*, 261, de 17.9.1876, p. 1.

artistas que se disponen a dar varias representaciones en Santiago de Compostela el 30 de abril de 1895 figura el director de orquesta Vicente Peydró (lo cual le ofrece la oportunidad de dirigir la ejecución de la zarzuela *España en Cuba*, cuya música compuso él mismo), que cuenta con veintiséis músicos y veintiséis coristas, hombres y mujeres. Los dramaturgos no dudan en insertar fragmentos cantados o piezas instrumentales, y los empresarios también son conscientes del partido que se puede sacar de todo ello. Es el caso de Jaume Piquet, quien, deseoso de dar el mayor lustre posible a *Un voluntari en Cuba o l'Honra de un jornalier* —obra que escribió y decide montar en el teatro que dirige—, y aprovechando la gran tradición musical catalana, se las arregla para asociar la Sociedad Coral Amigos Tintoreros al estreno. Sobre el modelo de las sociedades creadas por Josep Anselm Clavé, unos treinta obreros del sector invierten su tiempo libre en el canto, y su participación en la función lleva a Piquet a cambiar la calificación de su obra —antes melodrama— por la de «drama-concierto grandioso». Además de los coros que existían previamente a esta decisión de puesta en escena, los cantantes interpretan al final de la obra las composiciones *¡Honra a los bravos!* y *Los nets dels Almogavers*, «con repique de campanas, descargas, etc.».⁸² Esas dos piezas de Clavé permiten rendir homenaje al maestro, pero también transmiten un mensaje patriótico: fueron compuestas durante la guerra de África para celebrar la victoria de los voluntarios catalanes, cuyos ecos siguen repercutiendo cuando el conflicto cubano lleva ya ocho años estancado. Son piezas muy conocidas del público catalán; además, las campanas y los disparos se añaden al fragor e invitan a la concurrencia a manifestar su entusiasmo.

En otros casos, el director de orquesta se encarga de añadir piezas musicales en obras que carecían de ellas, si bien lo contrario también se verifica. Por si un coliseo de tercera o cuarta categoría decidiera montar la obra sin contar con un grupo de músicos suficiente, José García Rufino advierte, al final de *El cabecilla Guayaba*, que «la banda de corneta es puramente decorativa y puede suprimirse».⁸³ Elemento de moda, se pone y se quita según las circunstancias y, muchas veces, ciertas decisiones de escenificación se toman en función del sitio donde tiene lugar la función y no por motivos textuales o teatrales.

82 Más datos en *Diario de Barcelona*, 121, de 30.4.1876, p. 2.

83 J. García Rufino, *El cabecilla Guayaba*, p. 37.

Los lugares de representación: teatros públicos, teatros privados y salones particulares

Madrid

Situar y estudiar los coliseos donde tienen lugar las representaciones ofrece mucha información sobre el público que podría presenciar las funciones, y por ello nos interesa. La lista de las salas que más obras de teatro militar escenifican nos lleva a pensar que los espectadores pertenecían más bien a una amplia clase media (incluyendo a veces a sus componentes más humildes), pero también tenemos testimonios de algunas representaciones orientadas específicamente hacia la aristocracia. Así, en el muy elitista Teatro Real, cuyos precios excluyen a una inmensa parte de la población, se desarrollan muchas veces funciones destinadas a recaudar fondos para los heridos, los soldados, las víctimas de tal o cual conflicto, pero siempre en arias de óperas. Una sola vez la concurrencia va a oír hablar de los combates y los muertos: en diciembre de 1875, cuando se homenajea a los defensores de Hernani, para lo cual el famosísimo Tamberlick canta un zorrico, escrito ex profeso por Peña y Goñi, otro prestigioso nombre de la escena musical.

Fuera de este templo de la ópera encontramos un par de representaciones en coliseos menos exclusivos pero que también seleccionan, ocasionalmente, al público. En enero de 1897, en el Teatro Moderno, un tal Monsieur Burguet, director de la compañía francesa allí contratada, después de la representación de cuatro obritas en francés, recita, también en el idioma de Molière, un propósito escrito para la ocasión por Henry Lyonnet y titulado *Les Blesés* (sic).⁸⁴ El prestigio de la cultura gala, unido al conocimiento forzosamente exclusivo del idioma, tuvo que atraer a una selecta concurrencia, convencida de estar entre gente de buena posición.

En mayo de 1896, en el elegante y bastante selecto Teatro de la Comedia se organiza una función caritativa a favor de los heridos de Cuba, presenciada por el conjunto de los miembros de la Cruz Roja. Su Majestad la reina regente y la infanta Isabel acuden a la representación, seguidas, sin lugar a duda, por toda la aristocracia de corte, deseosa de codearse con la familia real. Novelli, renombrado actor, recita un monólogo escrito por

⁸⁴ *La Correspondencia de España*, 14 214, de 5.1.1897, p. 1.

su hijo del que *La Correspondencia de España* destaca «hermosas y apasionadas descripciones de las penalidades y del heroísmo con que pelean nuestros valientes al otro lado del mar. Momentos de fiereza, notas de ternura, acentos de fervido amor a España palpitaban en todas aquellas elocuentes frases del inspirado apóstrofo».⁸⁵ El preclaro público interrumpe varias veces la representación a fuerza de aplausos y exige que se presente tres veces seguidas el autor en el escenario al finalizar el monólogo, comportamiento similar al que imperaba entre una concurrencia más diversificada socialmente.

Los teatros de particulares constituyen, por fin, un escenario privilegiado para reunir a la aristocracia en torno a representaciones patrióticas. La afición creciente por el arte de Talía a lo largo del XIX corrió pareja con la construcción de coliseos en casas particulares. En la segunda mitad del siglo hay unos 25 en la capital;⁸⁶ entre ellos, el de la Viuda Piquer hace gala de una notable actividad para los 150, quizá 200, espectadores que puede recibir. El 30 de enero de 1874 se representa, entre invitados cuidadosamente elegidos, la dolosa *Paz entre hermanos*.⁸⁷ La condesa de Montijo debía de tener un escenario propio en su palacio, y allí organizó una velada dedicada a la memoria de Méndez Núñez poco tiempo después de su muerte.⁸⁸ Para los que no poseen su propio coliseo, siempre queda la posibilidad de transformar los salones en escenarios efímeros, como hace el diplomático Manuel Llorente en enero de 1896. La gran recepción que ofrece empieza con la representación de una obra de actualidad militar que él mismo escribió. Ante un escogido público (las marquesas de Guadal-Jelú, de Valdeiglesias y de Arenzana, las condesas de Torrelaguna, de la Oliva y de Torre Mata, la vizcondesa de Barrantes...), unas actrices aficionadas montan *¡Viva España!* La misma obra se vuelve a poner en escena luego en el pequeño teatro del salón principal de Madame Ratazzi, ante un público lleno de embajadores, ministros y algunos nobles, como la condesa de Carlet.⁸⁹ Estas dos funciones atestiguan, casi por primera vez desde 1860, el interés de las más altas élites por el teatro de actualidad

85 *La Correspondencia de España*, 13966, de 13.5.1896, p. 2.

86 Nancy J. Membrez, *The teatro por horas*, appendix A, p. 597.

87 Véase *La Correspondencia de España*, 5902, de 27.1.1874, p. 3.

88 *Diario de Barcelona*, 170, de 19.6.1870, pp. 6245-6246.

89 La información sobre ambas representaciones, en *La Correspondencia de España*, 13848, de 5.1.1896, p. 2, y 13858, de 15.1.1896, p. 1, respectivamente.

militar. Nobles —entre los que se incluyen la nobleza de vieja cuna (las familias Arenzana y Barrantes) y otra de creación más reciente (el marquesado de Guad-el-Jelú se creó en 1860 y el general Ros de Olano lo recibió por los servicios prestados en la guerra de África)—, políticos en la cúspide del poder, personajes socialmente destacados se codean y comulgan con una ideología a punto de entrar en crisis.

Si en el caso de Madrid todo ello resulta bastante fácil de leer, no así en las demás ciudades, en las que el limitado número de teatros, a veces uno solo, hace pensar en una mayor mezcla de categorías sociales. Moreno Mengíbar muestra los grandes y constantes esfuerzos de la clase más adinerada de Sevilla por aislarse en el teatro de la ópera de la ciudad, para lo que se ponían precios elevadísimos a las localidades. Los demás coliseos ofrecían una convivencia que les gustaba mucho menos.⁹⁰

Barcelona

En Barcelona, el gran número de teatros parece indicar que la cuestión se plantea en términos equivalentes aunque las soluciones sean diferentes. Resumiendo el análisis que ofrece Jeanne Moisand de la oferta teatral en esa ciudad y en Madrid, comprobamos que hacia 1870, ante el aumento de la competencia por una parte, y de los gastos por otra, los directores de los teatros buscan atraer a un público de un espectro social cada vez más amplio. La fórmula del teatro por horas —utilizada primero en las salas más modestas, para luego ir conquistando poco a poco coliseos más selectos— constituye un primer éxito madrileño desde este punto de vista. En cambio, esta solución tarda bastante tiempo en arraigar en Barcelona, donde se emplean otras estrategias. Allí se suelen usar comercialmente las organizaciones de públicos agrupados en sociedades de teatro, muy activas desde los años 1850 bajo la forma de sociedades de aficionados. Pero su orientación cambia: mientras antes actuaban para sí en los escenarios públicos, ahora deben consumir un espectáculo producido por la compañía del teatro, aunque se mantienen las compañías de aficionados en los teatros privados. A finales de la década de 1880, el teatro por horas se impone definitivamente entre los directores barceloneses, pero el gran

90 Andrés Moreno Mengíbar, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad, 1998.

desarrollo del teatro de aficionados sigue siendo un rasgo distintivo de la oferta y el consumo teatral en Cataluña.⁹¹

Por lo demás, los esquemas coinciden hasta cierto punto. El Liceo es el teatro de la sociedad más distinguida (2009 butacas y 130 palcos, o sea, 3600 localidades para un repertorio operístico en su mayor parte), y, al contrario de lo que ocurre en Madrid, pone en escena obras de actualidad militar, por lo menos con ocasión de la guerra de África. La exaltación del papel de los voluntarios catalanes en el conflicto (sintomáticamente, las funciones patrióticas solo entran en el Liceo después de la victoria de estos) cobra tanta importancia que alcanza a la totalidad de las categorías sociales. El otro coliseo distinguido sería el Principal, con 2200 localidades. En el cómputo de las funciones patrióticas, que se cuentan por centenares, solo aparece unas 13 veces, entre 1868 (fecha de su nueva inauguración después de haber cerrado por un tiempo) y 1878: a medida que se van multiplicando las salas, lo que permite la especialización de cada una de ellas, el Principal se aleja de un tipo de teatro —y de un público— en el que nunca había destacado. Para las clases acomodadas de Barcelona, el Novedades ofrece 1300 localidades y acoge 17 funciones patrióticas a lo largo de los cuarenta años estudiados. Excepto dos, todas hablan de la última guerra cubana —entre ellas *Familia y patria*, en 1896, que da lugar a un incidente contestatario que escandaliza a la buena sociedad—,⁹² lo que sin duda traduce la repentina preocupación de un estamento social que se vería fuertemente afectado por la pérdida de las relaciones comerciales con Cuba y de todos los intereses que conllevaban. El otro coliseo destinado a la clase media-alta adinerada es el Lírico (2000 localidades), que solo escenifica una obra de teatro de actualidad militar: el estreno de *La cruz de San Fernando*, en 1896, acerca de la guerra cubana, otra vez.

Los demás teatros no ostentan tanta categoría. Los que se dedican con más constancia al tipo de teatro que estudiamos son, también en Barcelona, edificios frecuentados por un público menos selecto. Algunos son de grandes

91 Jeanne Moisan, *Madrid et Barcelone, capitales culturelles*, esp. pp. 53-54.

92 El caso da tanto que hablar que Pere Corominas lo recuerda en sus memorias (*Diàris i records de Pere Corominas. Els anys de joventut, I. El procés de Montjuïc*, Barcelona, Curial, 1974, pp. 32-33, n. 16). Mucho más detallado y sabroso es el relato construido por *La Correspondencia de España* a lo largo de los números 13 939, de 5.4.1896 (p. 3); 13 941, de 7.4.1896 (p. 3), y 13 942, de 8.4.1896 (p. 2).

dimensiones: en el Circo Barcelonés caben 2300 espectadores; en el Circo Ecuestre, 2400, y, en el Tívoli, hasta 3000, aunque este es un teatro solo de verano. El Romea (en el que se contaron 74 funciones patrióticas) ronda las 1600 localidades. Poco céntrico después de su traslado en 1880, su posición geográfica determina en parte su público: artesanos (*menestrals*), obreros de imprenta, de talleres de pintura, del ámbito de la joyería y la escultura componen una concurrencia más culta que la formada por otros trabajadores. El Odeón (el *escorxador*, por tener un repertorio de sangrientos melodramas) atrae un público muy «popular» para llenar sus 1000 localidades; su cierre en 1886 aporta nuevos espectadores al Romea. Al lado de estos coliseos relativamente grandes existe una multitud de salas pequeñas (entre otras muchas, el Jovellanos, con 450 localidades) de categoría mucho menor.⁹³ En todos estos teatros encontramos funciones patrióticas en menor o mayor medida, pero llama la atención el que tengan lugar sobre todo los domingos por la tarde. De este modo los trabajadores podían acudir a verlas, cosa que no solían hacer de noche entre semana por tener que madrugar. Este público dominguero se considera menos culto —luego menos exigente—, y los directores de los teatros de Barcelona parecen destinarle preferentemente este tipo de teatro. Las funciones de tarde, en general menos valoradas por la buena sociedad, suelen ser menos caras y atraer a una audiencia más amplia (familias incluidas) y más diversa socialmente.

El público que presencia las funciones de teatro de actualidad militar parece componerse en gran parte de gente de clase media y media-baja (por lo menos la que puede pagar de vez en cuando una entrada), o sea, muy alejada de las clases dirigentes, de los que ostentan el poder. ¿Qué interés podrían tener estos espectadores en unas producciones que a veces rayan en la propaganda pura? Los testimonios que destila la prensa de la época hacen pensar que, por muy inverosímiles que fueran los argumentos, por muy fragmentado que resultara el desarrollo de la función, el público tomaba parte activa en lo que veía, que participaba a veces de manera casi osmótica. Esas aparentes paradojas nos obligan a seguir buscando posibles explicaciones.

93 Las capacidades de los teatros y la descripción de los públicos, en Annie Darmon, *Le public théâtral à Barcelone de 1890 à 1905*, tesina inédita, París IV, Institut Hispanique, 1962. Sobre la importancia de la situación geográfica de los coliseos en la definición de su concurrencia, véase el inteligente y profundo análisis de Jeanne Moisand en el capítulo 2 («Du temple monumental à la baraque de foire: mutations de l'espace urbain et du lieu théâtral») de su tesis, *Madrid et Barcelone, capitales culturelles*, pp. 91-175.

DIFUSIÓN

Cifrar el éxito

Del éxito financiero...

A los críticos no les gusta nada de esta producción, que, sin embargo, en general cosecha un éxito de público que llena las esperanzas de sus autores. En Córdoba, un periodista concluye el resumen ácido y burlón del argumento de *A Cuba y ¡viva España!!* con la comprobación de un «Detalle importante. A la hora de representarse el apropiósito, no queda ninguna noche un solo billete por vender».¹ Si buscamos pruebas de la rentabilidad de este teatro, pueden servir de barómetro los casos en que los actores elegían una obra de este repertorio para celebrar su beneficio, o sea, una representación cuya recaudación se quedaban íntegramente ellos.² Entre otros numerosos ejemplos, podemos citar el caso de Tomás Torres, que en diciembre de 1893, en Valencia, escogió para su beneficio *Moros en l'horta o El riffeño Ben-Cheroni*; o el hecho de que en marzo y abril de 1876 la obra *La paz* fuera seleccionada por la señora Valverde y también por Ricardo Zamacois, Emilio Mario y la señora Ponce de León para sus respectivos beneficios.

1 *El Heraldo de Madrid*, 10.1.1896, p. 3.

2 Es una práctica muy corriente y sistemática en todas las temporadas teatrales, bien porque se haya incluido el beneficio como derecho en los contratos de los principales actores o bien porque surja con ocasión de un hecho inesperado (por ejemplo, que la madre de un actor se esté muriendo por falta de medicinas). Los hay individuales, para las grandes figuras, pero también colectivos: para todas las tiples de la compañía, para los técnicos...

Las obras de actualidad militar no suelen pasar a formar parte del repertorio de los coliseos (duran lo que el conflicto que los alumbró), pero lo normal es que se mantengan bastante bien en cartel, y algunas incluso arrasan. *La vuelta de los cubanos* se representa en Madrid 74 veces a lo largo de dos años (las 34 primeras de manera muy seguida, ya que tienen lugar en tres meses, en 1879). Por su parte, *Viva Cuba española* se pone en escena 33 veces entre noviembre y diciembre de 1877 en el Infantil, para volver a subir al escenario luego regularmente, aunque de manera más espaciada. Asimismo, en provincias algunas piezas constituyen una ganga teatral: en cinco meses se cuentan 40 representaciones de *A Cuba y ¡viva España!!* en el Duque de Sevilla; además, paralelamente, la obra recorre toda la provincia con distintas compañías. En Madrid se calculó que una obra comenzaba a ser rentable al llegar a las 5 representaciones, por lo menos en 4 grandes teatros de la capital.³ La cifra no puede aplicarse sin más a todos los coliseos (depende de su capacidad, del sueldo de los actores, del precio de las entradas...), pero ofrece una media a partir de la cual dar sentido a los recuentos realizados. Pocas obras patrióticas no alcanzan esta media, y el relativo fracaso de algunas puede ser compensado por el apabullante éxito de otras.

Escribir o montar una obra patriótica asegura, a priori, unas ganancias como mínimo correctas, y ello debe explicar ciertas situaciones paradójicas. En agosto de 1896 se pone en escena, en el madrileño teatro Martín, la obra *Un voluntario a Cuba*, en la que Arturo se alista como tal tras exponer sus motivos: «Ciudadano soy y tengo que demostrarlo». La patria está antes que nada. Por ello, la obra se cierra con la afirmación conjunta, en boca de todos los personajes reunidos, de que hay que luchar «hasta vencer o morir como un verdadero español». Arturo concluye: «Si al simpático público le place aplaudir al joven voluntario a Cuba, le librarán de ir».⁴ Se había anunciado la obra explicando que la función sería a beneficio del joven José Pérez, para pagarle la redención, lo que probablemente significa que no era ni «verdadero español» ni «ciudadano»...

3 Carmen Menéndez Onrubia y Julián Ávila Arellano han basado sus cálculos en los teatros que, en su opinión, «ofrecían un espectáculo de más calidad» (Español, Comedia, Princesa y Lara) para el período que va de 1887 a 1893. Véase, de estos autores, *El neorromanticismo español y su época: epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 93-94.

4 Josefa Pérez, *Un voluntario a Cuba*, acto I, esc. 3.^a, f. 3a, y esc. 8.^a, f. 7a. Noticias sobre la función, en *La Correspondencia de España*, 14077, de 21.8.1896, p. 3.

... al éxito público

Vinculadas por su contenido a un acontecimiento o a un momento fijo, las obras de actualidad militar se dirigen prioritariamente a un público preciso, contemporáneo al suceso. Emilia Pardo Bazán, cuando imagina en una novela la puesta en escena de la obra *¡Valencianos con honra!* en una ciudad (imaginaria) española, recalca que «Solo bajo la monarquía de merengue, que se va derritiendo y consumiendo al calor de la Revolución, podía ser representable el drama que anunciaban los carteles del coliseo marinedino: *Valencianos con honra*». ⁵ La obra se dirige a un público tan preciso —el único apto para entenderla— que pierde todo alcance universal y no parece representable fuera de un lugar y un tiempo histórico determinados. Estas piezas son eminentemente caducas, y la intensidad de su éxito, efectivo si hablamos de esta última obra, es proporcional a su brevedad.

A veces la composición es tan localista que difícilmente se exporta a otra ciudad. *Los golfos* conoce un enorme éxito en Madrid, pero cuando se pone en escena en Cádiz no levanta excesivo entusiasmo. De hecho, un crítico gaditano comenta que «la obra gustó medianamente, debido, sin duda, a que son poco conocidas por acá las costumbres de la coronada villa». ⁶ Toda obra de teatro pone en juego un proceso de identificación, es evidente, pero este es un resorte dramático sobreexplotado en el teatro de actualidad militar. Cuando no apuestan por el exotismo, esos dramaturgos acentúan los vínculos que pueden unir su pieza con lo cotidiano y/o la actualidad. Fuera de toda consideración literaria, el motivo de que la obra guste al público es que refleja una imagen muy familiar para él. Intentando comprender el éxito de *El guirigay*, una pieza que, sin embargo, carece de todos los ingredientes que en su opinión podrían explicarlo, un periodista analiza:

Tiene alusiones a todos los actos del gobierno durante la cuestión de Melilla, y eso de oír hablar en el escenario del peroné, de la cría de los canarios, del bando, del bajá del campo, del hermano del Titán y del pastel de la embajada hace las delicias de mucha gente, que goza confrontando aquellas cosas que oye en el teatro con las que hasta saciedad ha venido leyendo en las gacetillas de los periódicos, que le excitan a la franca carcajada cuando se

5 Emilia Pardo Bazán, *La tribuna*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 253.

6 *La España artística*, 39, de 31.10.1897, p. 13.

entera de que su claro talento le ha hecho adivinar que las gracias de *El Guirigay* no son sino labor de tijera hecho [sic] sobre las columnas de los periódicos satíricos.⁷

Al reconocer algo que ya han visto u oído, los espectadores se sienten partícipes de la obra y pueden adherirse a su mensaje y, en esta ocasión, reír las gracias del dramaturgo.

¿Quién es este público?

Composición

Se sabe muy poco de la concurrencia que asistía a esas representaciones, pero debía de ser bastante heterogénea, y su parte más humilde estaría relegada a la galería alta o el paraíso. Esta situación en altura le permite, a veces, hacer llover sobre los espectadores más adinerados burlas, proyectiles, gritos, para mayor ira de los periodistas. Los críticos también suelen apuntar al público que lleva las entradas más baratas cuando describen el entusiasmo que levantan las obras patrióticas, por ejemplo en la reseña de la representación en Cádiz de *Batalla de los Castillejos*. La puesta en escena del tercer cuadro era insuficiente «aunque de efecto para *los de arriba*», y los vivas que se lanzaron al caer el telón «fueron repetidos por los demás artistas y por *los de la cazuela*, que, al propio tiempo, aplaudían con frenesí».⁸ Reagrupados bajo el calificativo colectivo de *morenos*, constituyen una masa indefinida que los cronistas no se molestan en identificar. Únicamente Chispero se detiene un momento a describir a los que acuden al teatro madrileño Apolo. Durante la semana, la concurrencia se compone de estudiantes, funcionarios, políticos, aristócratas avillanados, sus acompañantes y jóvenes militares. Los domingos por la tarde el público es más popular, e incluye a criados, artesanos, vendedoras, modistillas, corseteras y representantes de la soldadesca. La característica «popular» de esta concurrencia se debe matizar, pues, pero el propio Chispero dice que los precios del Apolo eran algo caros para Madrid.⁹ Si bien en este caso los

7 *La Correspondencia de España*, 25.1.1894, p. 3.

8 *Revista Teatral* (Cádiz), 29, de 16.11.1892, p. 3. El subrayado es del autor.

9 Chispero (Alberto Ruiz Albéniz), *Teatro Apolo: historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo* (1873-1929), Madrid, Prensa Castellana, s. f. Para la descripción de los

obreros solo presenciarían funciones teatrales ocasionalmente, en otros teatros debía de ocurrir con más frecuencia.¹⁰

Sean cuales sean sus orígenes sociales exactos, sabemos por los testimonios literarios o periodísticos que presenciaban las representaciones en condiciones a veces poco cómodas, lo que no siempre facilitaba que se centrara la atención en el escenario, y el calor podía llegar a ser asfixiante, como describe Emilia Pardo Bazán.¹¹ Por otra parte, el público debía de estar compuesto por más hombres que mujeres, según se deduce de medidas comerciales como la que, en Barcelona, adopta el teatro Campos Elíseos, donde el precio del abono masculino duplica el del femenino.¹² Un «incidente» en el Circo de Valencia da lugar a un artículo que nos ofrece un testimonio casi único. Se está representando *¡Bilbao es nuestro!*, obra de actualidad militar, y relata el cronista:

Hay unos versos en la obra en los que se dirigen justos elogios a los generales que levantaron el sitio de aquella plaza, pero como en ellos se haya olvidado el autor de poner el nombre del general Moriones, a un obrero que desde el graderío presenciaba la representación se le ocurrió preguntar en voz alta «¿Y Moriones?». Desde este momento se armó un ruido infernal que impidió que continuase la representación pues por todas partes se oían repetidos vivas al general Moriones y a las fuerzas de su mando. El beneficiado llamó a su cuarto al que de tal manera había escitado [sic] el entusiasmo del público y quiso recompensar su oportuno recuerdo dándole una moneda de oro, que el obrero se negó a aceptar. Entonces le obsequió con algunos dulces y licores.¹³

La cita es admirable. Podemos concluir que, aunque de manera excepcional, un obrero podía ir al teatro. Este en particular probablemente

morenos, estampa II (páginas sin numerar, insertadas entre pp. 256 y 257); para el público de los domingos, estampa IV (entre pp. 416 y 417). Su anotación sobre los precios, en p. 25.

10 Basándose, entre otros argumentos, en la totalidad de las localidades disponibles en Madrid y Barcelona en el último tercio del XIX, Jeanne Moisand llega a la conclusión de que, forzosamente, un público más bien humilde tenía que frecuentar los teatros para que no cerraran, ya que la población acomodada de las dos ciudades no podía mantener por sí sola tanta oferta. Véase su convincente demostración en los capítulos 1 («De la rareté à l'abondance culturelle?») y 8 («Théâtres bon marché: spectacle populaire et sociabilités politiques») de su tesis, *Madrid y Barcelona, capitales culturelles*.

11 En *La tribuna*, p. 253.

12 Carme Morell i Montadi, *El teatro de Serafi Pitarra*, p. 89.

13 *Diario de Barcelona*, 133, de 20.5.1874, p. 3. Reproducido de *Las Provincias* del 16.5.1874.

habría estado más veces, ya que se atreve a participar en la representación, una práctica difundida. Lo más destacable es que el público parece coincidir con los críticos cuando censuran severamente a los dramaturgos acusándoles de comerciar con el amor a la patria de la concurrencia. El patriotismo del obrero no se vende.

Aunque la presencia de este obrero se puede considerar inusitada, existen mecanismos para facilitar el acceso de los menos adinerados al espectáculo teatral. Sin contar las representaciones gratuitas que a veces sufragan las autoridades para sus administrados, el precio de las entradas no siempre es el mismo. Existen, primero, las funciones «a beneficio del público», lo que significa que el precio acostumbrado se ha rebajado. Ocurre más bien al final de las temporadas, pero es frecuente. Menudean los ejemplos, y entre los que más nos interesan está el anuncio que insertó en los periódicos la dirección del teatro Parish de Madrid: dos días después del estreno de la obra se informa de que «la empresa ha reducido los precios de las localidades con objeto de que el público pueda ver el episodio patriótico *Cuba*».¹⁴ Coincidió con un domingo, y la conjunción de ambos factores probablemente atrajo a un público bastante numeroso. Si bien el enunciado pretende sugerir que lo que mueve a adoptar semejante medida es el patriotismo, en esta ocasión la práctica parece responder a una tentativa para salvar la obra del naufragio: la puesta en escena había salido cara (se pintaron varios decorados nuevos) para una pieza que finalmente solo permanece cuatro días en cartel.

Resulta difícil precisar más los contornos de este público del teatro de actualidad: «popular» en sentido lato, ya que las categorías más cultas debían de tener a bien mostrar cierta condescendencia hacia esta producción, siempre y cuando no saltara a sus espacios de ocio (al Liceo, a algunos aristocráticos salones, etcétera, como pudo ocurrir un par de veces). Así, el incisivo crítico teatral José Yxart comenta en 1893, a propósito de *La voz de la patria*: «Lo verdaderamente extraordinario y desconsolador sería que un público que se precia de culto soportara todavía aquel género en sus medianos ejemplares, únicamente propios para entusiasmar al pueblo, que ve en ellos, como cierta crítica, la verdadera tradición dramática española».¹⁵

14 *La Correspondencia de España*, 14 191, de 13.12.1896, p. 3.

15 José Yxart, *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla, 1987, vol. I, p. 344.

Se trata, pues, de una concurrencia globalmente menos preparada que la que asiste a la ópera por ejemplo, con menos estudios, presa más fácil, sin duda, de la propaganda militar hilvanada por los textos. Además, no todos son adultos, y a veces estas obras se dirigen a un público joven, incluso niños. En Barcelona, cuando el ambiente belicoso en torno a las islas Carolinas reaviva la memoria de la gran victoria africana de mediados de siglo, tiene lugar una función especial para los niños en el Circo Ecuestre en la que se rifan treinta juguetes entre los jóvenes espectadores. El espectáculo se compone de dos pantomimas: *El diablo verde* y *Las glorias españolas o los héroes catalanes*.¹⁶

La guerra de África fue, desde el principio, un conflicto aparte. José de Castro y Orozco había escrito una obra, *O'Donnell y Muley-Abbas o La paz de Tetuán*, cuya versión impresa reza «Improvisación histórico-dramática, en un acto, con motivo de la paz entre España y Marruecos, representada por niños en casa del autor, y dedicada a su hijo D. Francisco de Paula Castro y Cobos». ¹⁷ El conflicto fue escenificado por unos niños que se aprendieron los papeles para sin duda recitarlos luego ante otros niños (aunque no exclusivamente), difundiendo así eficazmente la visión que de este «trozo de historia» quiso legar el hombre a su descendencia. De manera algo similar, en 1893, en plena efervescencia melillense, con ocasión de una entrega de premios en un colegio de la provincia de Valencia, unos niños representan para sus compañeros y sus familias la zarzuela *¡A Melilla!*¹⁸

Reparto geográfico

Un análisis de la geografía del teatro de actualidad permite comprobar que está presente en el conjunto de la Península y que da lugar a numerosas funciones, excepto en el País Vasco, donde siguen siendo muy episódicas. A la hora de calcular la frecuencia de estos espectáculos nos enfrentamos de entrada a la difícil recuperación de los datos. En términos absolutos, el número de funciones aumenta a medida que nos acercamos al final del siglo, pero esto se debe sin duda al estado de las fuentes.

16 *Diario de Barcelona*, 6, de 6.1.1886, p. 4

17 José de Castro y Orozco, marqués de Gerona, *O'Donnell y Muley-Abbas o La paz de Tetuán*, en *Obras poéticas y literarias*, p. 355.

18 *Las Provincias*, 9879, de 22.1.1893, p. 2.

Con una infraestructura teatral evidentemente mucho menor, todo apunta a que la intensidad del entusiasmo levantado por la guerra de África no se repite después. Las iniciativas privadas, las soluciones de «apaño» debieron multiplicarse para dar cauce a las distintas celebraciones. No siempre había prensa para dejar constancia de ellas —este es, precisamente, el momento de su gran auge—, y a veces no pudo conservarse. Se sabe, de hecho, que se adecentaron lugares ajenos al mundo del espectáculo para paliar la falta de espacios idóneos. Así, cuando la vuelta de los voluntarios catalanes, Víctor Balaguer cuenta que

Los vecinos de la calle de San Rafael, movidos por dos o tres entusiastas patricios que habitan en ella, levantaron una especie de teatro en donde se representaron por espacio de tres noches graciosas escenas que se suponían ocurridas en los campamentos español y moro, estando los actores de ellas muy acertados en la ejecución, con gran contentamiento y aplauso de los numerosos espectadores.¹⁹

Habrá que coger con cautela, pues, los datos expuestos, pero se impone, con sus posibles lagunas, el estudio de la infraestructura teatral de la época para poder valorar en todas sus implicaciones la práctica inexistencia de funciones de teatro de actualidad militar en el País Vasco.

En 1859, España dispone de 169 salas, 91 de ellas en las capitales de provincias. La cifra es considerable, pero el reparto dista mucho de ser homogéneo. Serrano, analizando esta geografía teatral, comentaba:

La costa oriental y meridional, desde Gerona hasta Cádiz (con algunas excepciones locales, como Castellón o Almería) presenta una actividad teatral densa, a la medida de su importancia demográfica y a veces muy superior, como demuestra el caso barcelonés, mientras la capital del Reino sigue desempeñando un papel esencial, cuantitativa y cualitativamente, en la vida teatral del país. A la inversa, Castilla – La Mancha, Extremadura y, sobre todo, el cuarto noroeste del país acusan un déficit notable, hasta el punto de aparecer como ausentes de este universo.²⁰

19 Víctor Balaguer, *Reseña de los festejos celebrados en Barcelona en los primeros días de mayo de 1860 con motivo del regreso de los Voluntarios de Cataluña y tropas del ejército de África*, Madrid / Barcelona, Librería española / D. I. López Bernagosi, 1860, pp. 70-71.

20 «La côte orientale et méridionale, de Gérone à Cadix (avec quelques exceptions locales comme Castellón ou Almería) affiche une activité théâtrale soutenue, à la mesure de son importance démographique et parfois bien au-delà comme le montre le cas barcelonais, tandis que la capitale du royaume continue de jouer un rôle, quantitatif et qualitatif, essentiel dans la vie théâtrale du pays. Inversement, Castille La Mancha, l'Estrémadure

El caso del País Vasco no es, al fin y al cabo, el más espectacular, ya que, siguiendo todavía a Serrano, cuenta con el 1,2 % de las salas y el 1,5 % de las localidades disponibles, para una población global que representa el 2,7 % del conjunto peninsular. Sin embargo, basándose en las mismas estadísticas, ahora para el año 1866, *El Diario Español* recalca que aquel año seis provincias no tenían ni un coliseo fuera de su capital —entre ellas Álava, Guipúzcoa y Vizcaya—. Paralelamente —prosigue el periodista que está comentando las cifras—, creció un fuerte interés por el teatro de aficionados y se crearon numerosas sociedades de cómicos aficionados, excepto en 19 provincias; de nuevo, Álava y Guipúzcoa forman parte de la lista.²¹ Al final del siglo, las cosas han evolucionado en lo que se refiere al País Vasco. A partir de 1886 Guipúzcoa tiene, por lo menos, 4 coliseos (en San Sebastián, Irún, Urnieta y Zumaya). Entre julio y septiembre de aquel año (debió de ser el trimestre de más actividad, porque durante el verano las compañías estaban de giras por las provincias) la capital suma un total muy decente (103 representaciones para 54 obras distintas), pero solo tuvo lugar 1 función en Irún, 2 en Urnieta y 6 en Zumaya (estas últimas, de aficionados).

En Vizcaya, en el mismo período se representan en el teatro de Bilbao 23 obras a lo largo de 25 funciones, y en Lequeitio el alcalde cedió el ayuntamiento para que una compañía de paso pudiera ofrecer allí 5 funciones. En el trimestre siguiente se nota la aparición de una sala en Durango, pero aparentemente no sirvió para espectáculo alguno.²² El azar de las estadísticas nos proporciona cifras para el último trimestre de 1893 en la provincia de Guipúzcoa; aparecen, además de los coliseos de San Sebastián e Irún, nuevos edificios en Villarreal y Zumarraga. En Vizcaya, en idéntico momento, ya solo se menciona el teatro de Bermeo, pero es poco probable que los distintos coliseos hayan ido cerrando cuando la dinámica

et, surtout, le quart nord-ouest du pays accusent un déficit notable, au point de faire parfois figure de véritables absents de cet univers». Carlos Serrano, «Théâtre, sport et corrida: vers le spectacle de masses dans l'Espagne isabelline (1859-1867)», en Lucien Clare, Jean-Paul Duviols y Annie Molinié (eds.), *Fêtes et divertissements*, París, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne (col. «Ibérica», 8), 1997, pp. 177-188; la cita, en p. 179. La traducción es mía. Las cifras que preceden la cita también se han sacado de este artículo.

21 *El Diario Español*, 4415, de 19.10.1866, p. 3, y 4424, de 29.10.1866, p. 3.

22 *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, 10, de 16.1.1887, pp. 13-14; 14, de 16.3.1887, p. 16, y 19, de 1.6.1887, p. 12.

conjunta lleva a la expansión. Los datos deben de ser muy fragmentarios. En el trimestre siguiente sigue habiendo un solo teatro en Álava (capital y provincia), mientras que, en Guipúzcoa, Azpeitia se suma a la lista de ciudades con teatro.²³ Entre abril y junio se dice que en la provincia de Vitoria no hubo ninguna representación fuera de la capital.²⁴

Existe, pues, una infraestructura, pero se demuestra hasta qué punto la actividad teatral no es habitual en la vida de los vascos, al contrario de lo que puede suceder en los alrededores de Barcelona, por ejemplo. Siguiendo con las estadísticas, nos enteramos de que hay un teatro en Tolosa (Guipúzcoa), pero entre julio y septiembre de 1894 solo alberga una función. Con el paso de los años la infraestructura se desarrolló, y, si bien el número de salas se mantiene en un nivel modesto, el de las representaciones crece de manera significativa.²⁵

El período que va de septiembre de 1895 a septiembre de 1896 (fecha en que termina el fondo de los ejemplares del *Boletín* conservados) permite plantear la cuestión de la proporción de funciones patrióticas en el País Vasco; el déficit que comprobamos en la cantidad de representaciones de este tipo de teatro ¿corresponde a una débil actividad teatral?, o, al contrario, ¿resulta significativa la ausencia de esta producción? Las estadísticas son incompletas y ninguna de las cuatro ciudades de Guipúzcoa ofrece datos para todos los trimestres. Pero, fijándonos en Bilbao, con mucho la más activa, para los nueve primeros meses de 1896 arroja un balance de 174 representaciones (de 89 títulos distintos) dadas por 5 compañías diferentes. Del conjunto, ninguna es patriótica. Eso hace pensar que tampoco las hubo en los pueblos circundantes o en las villas más pequeñas. En efecto, el sistema de las giras locales habrá llevado allí el mismo repertorio, excepto cuando un letrado local escribe una obra patriótica que montan unos aficionados o la compañía de turno a la espera de los posibles réditos de la popularidad del autor entre los suyos. De hecho, entre abril y junio de 1896 la compañía que da las 72 funciones del trimestre en San Sebastián es la misma que actúa, paralelamente, en Irún, con 13 representaciones.

23 *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, 180, de 16.2.1894, p. 5, y 186, de 16.5.1894, pp. 5-7.

24 *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, 192, de 16.8.1894, p. 2.

25 Para un panorama general de la infraestructura teatral en la Península a mediados del período estudiado, véase el mapa que aparece al final de este capítulo.

Los desplazamientos de las compañías se fijan en función de las vías y facilidades de comunicación o de las costumbres (una compañía suele volver regularmente a los lugares en los que tuvo éxitos). Por lo visto, no hay permeabilidad entre la provincia de Guipúzcoa (donde no hay ni una función patriótica) y Navarra. Allí, entre abril y junio de 1896 tiene lugar 1 función patriótica en Pamplona y 4 en Tudela, de un total de 35 representaciones (y 34 títulos distintos) en el primer caso, y 29 y 18 en el segundo. Respecto a la provincia de Álava solo disponemos de las cifras de abril, mayo y junio de 1896: 41 representaciones para 19 obras en total.²⁶ En resumen, si bien es cierto que las estadísticas son incompletas y que existen otras provincias asimismo desprovistas de funciones patrióticas, parece que podemos concluir con un relativo déficit. Sin embargo, encontramos algunas representaciones de este teatro en Bilbao entre febrero y abril de 1897, y una en Vitoria en julio del mismo año. Un estudio minucioso para Bilbao, gracias al buen estado de conservación de su prensa, entre otras fuentes, presenta un balance final muy por debajo de lo que se podía esperar. Dadas las pocas infraestructuras, quizás las escasas representaciones que podemos registrar no deban achacarse a una falta de patriotismo, porque es indubitable que aparecen manifestaciones de entusiasmo patriótico en esta región. En Bilbao, el 13 de diciembre de 1896, en plena euforia por la noticia de la muerte de Maceo,

Al terminarse en el teatro Arriaga la representación de *Las amapolas*, el público pidió que la orquesta ejecutara la Marcha de *Cádiz*. El maestro acudió a la petición de los espectadores. Estos corearon la marcha con calurosos vivas a España, al ejército, a Cirujeda. [...] La marcha de *Cádiz* se repitió muchas veces.²⁷

Para las demás provincias, el éxito de las obras patrióticas asegura de hecho su difusión, y el juego de las giras funciona perfectamente. Cuando una obra entra en el repertorio de una compañía, esta la representa en todos los lugares por los que pasa en función de la reacción del público, a veces una sola noche; con la lógica de cambio perpetuo que impera, cualquier novedad es una ganga. Valga el ejemplo de las peregrinaciones de la

26 Todos estos datos, en *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, 225, de 1.1.1896, pp. 3-4; 236, de 16.6.1896, pp. 7-8; 239, de 1.8.1896, p. 4; 240, de 16.8.1896, pp. 5-6, y 246, de 16.11.1896, p. 7.

27 *El Noticiero Sevillano*, 1351, de 14.12.1896, p. 1.

compañía de Eduardo Bergés, que lleva en sus maletas la obra *España en Cuba*. La representa primero en abril de 1896 en La Coruña, luego en mayo en el Ferrol, en julio en Pontevedra, en abril de 1897 en Toledo y un mes más tarde en Guadalajara. Lo más probable es que otras ciudades acogieran la compañía en los intervalos, lo que alargaría aún más la lista.

Al intentar dibujar un mapa de las funciones patrióticas nos damos cuenta de que adopta los contornos de la geografía del dinamismo teatral. La zona de más frecuencia se corresponde perfectamente con la franja definida antes por Serrano, que va desde Gerona hasta Cádiz. Quizá haya que insistir aún más en Cádiz, extremadamente prolífica a la hora de producir y escenificar obras de actualidad militar. Allí se embarcaban las tropas y la población debía de estar muy sensibilizada a un tema que pertenecía a su vida cotidiana. También menudean en esta zona las representaciones de piezas que hablan de la Revolución de 1868, en consonancia con la geografía del levantamiento, que empezó en esta ciudad. Barcelona también ocupa un lugar aparte, y, aunque la cifra de las funciones (más de 600) puede resultar decepcionante en comparación con la de Madrid (más de 2100), lo destacable es la increíble profusión de lugares teatrales, hasta en los más pequeños pueblos de los alrededores. La infraestructura constituye una verdadera red que cubre toda la región y, llegado el caso, puede servir como transmisor de información de manera relativamente continuada. Madrid, evidentemente, se erige en el lugar teatral por excelencia, el que propone la mayor oferta.

¿Se consigue llegar al espectador esperado?

El hecho de que el reparto geográfico de ese teatro cuente tanto significa que puede tener consecuencias, dado que plantea la cuestión del tipo de público al que se dirigían las obras de actualidad militar: los espectadores que venían a entusiasmarse ¿eran de verdad aquellos a los que había que sensibilizar?

Pedro Bofill concluye su reseña del estreno de *¡A Melilla! ¡Viva España!* exclamando: «Sépanlo las kabilas del Riff: anoche, en el gallinero del Príncipe Alfonso, no había gallinas».²⁸ El comentario cobra

28 *La Época*, 22.10.1893, p. 2.

tintes de sarcasmo en boca del crítico: ¿sería que resultaba fácil entusiasmarse desde las butacas del teatro? Cuando arrecia el conflicto, los que están sentados aplaudiendo los simulacros ¿no estarían mejor luchando en el frente? ¿O es que el sorteo de las quintas, que escalona las salidas, posibilita (o hace necesario) mantener una propaganda activa, con la ayuda de entusiastas dramaturgos? Ya lo dijimos: la guerra de África suscita una producción masiva de obras de actualidad militar que se difunden a lo largo y ancho de la Península; esta profusión excepcional coincide con una ausencia total —que yo sepa— de motines contra las quintas, cuando atraviesan toda la segunda mitad del siglo XIX.²⁹ ¿La producción masiva explica en parte este estado de gracia o solo es una manifestación suplementaria del entusiasmo fuera de lo común provocado por este conflicto? Por otra parte, el País Vasco hace gala de una sorprendente ausencia en el corpus y una presencia más que discreta en el balance de las funciones, cuando hasta 1876 goza de una exención de quintas y define en términos estrictamente originales su contribución a los contingentes.

Si aceptamos el que estas obras rayaban a menudo en la propaganda pura, y basándonos en lo que parece una insidiosa crítica de Bofill contra la concurrencia, patriota sin que le costase mucho, podemos plantear la cuestión de la oportunidad de estas piezas. El patriotismo del público no parece cuestionable, según demuestran los eventuales desbordamientos que provoca cuando cree que se ataca a la patria. Sin embargo, si bien puede ir a manifestarse nada más salir del teatro, ¿va por ello a alistarse? Si lo sortearon, ¿se marcha feliz y contento, resignado por lo menos, listo para cumplir con el papel que le han asignado machaconamente las obras?

Para contestar estas preguntas parece necesario separar el análisis entre dos períodos: por un lado, la guerra de África, que levanta una

29 Albino Feijoo Gómez comenta que las quintas nunca fueron aceptadas. Primero dieron lugar a rechazos individuales, y «entre 1854 y 1875 se mantienen las actitudes individuales de rechazo y aparecen, definitivamente, las formas de protesta colectiva y multitudinaria, agudizándose, al mismo tiempo, el descontento». Véase, de este autor, «Quintas y protesta social en el siglo XIX español», *Historia* 16, 17/191 (1992), pp. 19-30; el apartado citado, en pp. 22-23.

pasión que no volverá nunca más; por otro, los últimos cuarenta años del siglo. Respecto a las cifras de reclutamiento, de participación en el esfuerzo de guerra, o a las de desertores y sustitutos, por lo visto los datos de 1859 y 1860 difieren. Las personas con posibilidades se redimían, sin lugar a dudas, pero durante la guerra de África los hubo que rechazaron este recurso. El actor Revilla decide ir a luchar a pesar de que hubiera podido echar mano de su beneficio para pagarse la redención, método que utilizaron otros muchos cómicos e incluso algunos técnicos.³⁰

Madrid, por una parte, abarca la mayor oferta teatral, y por otra, como recuerda Nuria Sales a propósito de las quintas, «En la provincia de Madrid, donde clases medias, menestralería y funcionarios son relativamente abundantes, los sustitutos y exonerados abundan en 1860-1871».³¹ Por regla general, en el tema de las quintas hay que establecer una oposición entre las provincias en las que el mundo campesino es (relativamente) rico y las zonas más pobres; Palencia, Burgos, Soria, Ciudad Real y Cuenca entrarían en esta segunda categoría. Si recuperamos las estadísticas teatrales mencionadas arriba, Serrano subrayaba el déficit de infraestructuras en Castilla – La Mancha y Extremadura, mientras que *El Diario Español* apuntaba que «las provincias en cuyos pueblos no hay ningún teatro son: Álava, Burgos, Guipúzcoa, Palencia, Soria y Vizcaya». Los dos mapas casi se superponen, y podemos apostar por que los miles de campesinos que salieron a morir, a Cuba entre otros lugares, nunca vieron —o lo hicieron accidentalmente— una obra de actualidad militar. A la inversa, en Barcelona y su región, donde existía una infraestructura más desarrollada, y con mucho, desde siempre los mecanismos de sustitución funcionaron bastante bien, por la prosperidad relativa de la población o por la existencia de modalidades pro-

30 *El Diario Español Político y Literario* del 18.11.1859 (p. 3) ofrece la reseña de la representación del 17 de noviembre de 1859 en beneficio de José Revilla, y pasa lista de todas las poesías que se leyeron, entre ellas la que declamó Serra «para don José Revilla —antes que vaya a Melilla».

31 La cita y la lista de las provincias donde los recursos legales contra la conscripción son mínimos, por demasiado caros, en Nuria Sales de Bohiga, *Sobre esclavos, reclutas y mercados de quintos*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 221-222.

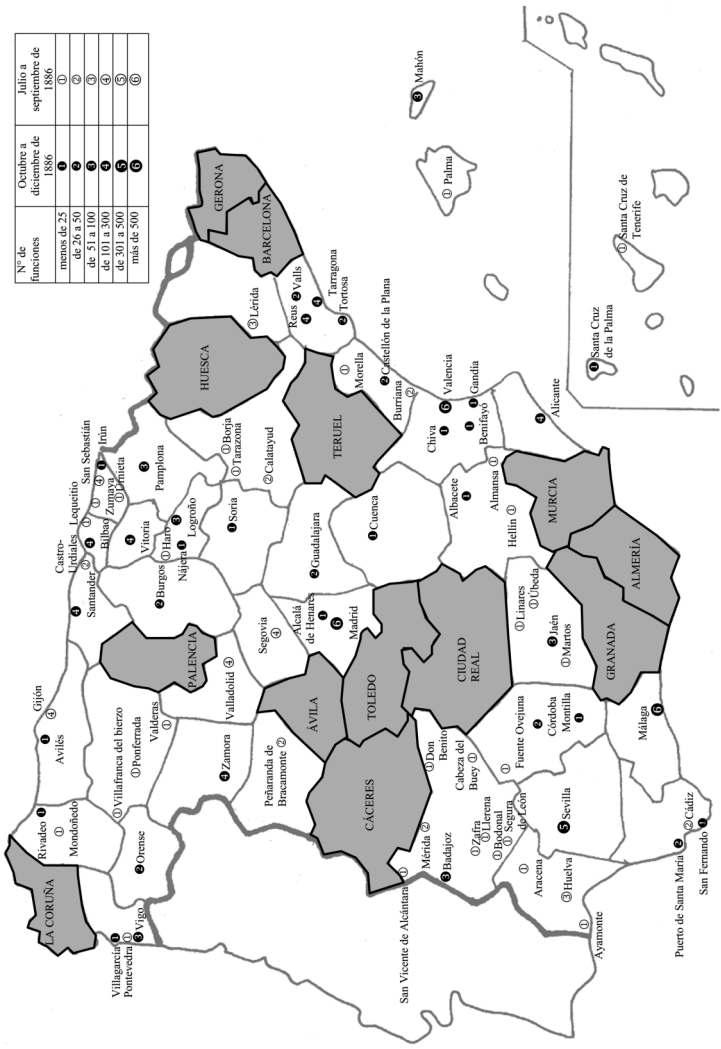
pías de reemplazo como la redención colectiva o las sociedades de quintos, fuertemente arraigadas en la zona.

En resumen, surgen serias dudas acerca de la eficacia de la propaganda. Ni siquiera se salvan las obras que encontramos a finales de siglo cuyo argumento aconseja a los ricos irse como voluntarios en lugar de los más pobres. *La guerra*, de Antonio Fernández y García, pone en escena a un joven de familia adinerada que pagó su redención en metálico cuando lo sortearon. Su vecina —muy pobre— está a punto de perder su último sostén, su hijo, quintado para irse a Cuba. El protagonista decide al final reemplazar al chico: así salva a la anciana y borra la cobardía de su redención inicial. Este monólogo de piadosas intenciones, aun admitiendo que encontrara algún tipo de eco entre su público acomodado, solo pudo ser, de todos modos, letra muerta, ya que rara vez se mandaba a los voluntarios al frente. Nuria Sales recuerda que los voluntarios constituyen una clase de soldados caros y que no convienen al Gobierno, que puede sacrificar reclutas gratis; por otra parte, cuenta con las redenciones en metálico para llenar las arcas y pagar facturas distintas de las de la guerra.³²

En un país todavía mayoritariamente rural, con bolsas de extrema pobreza, ¿van al teatro los que nunca podrán pagarse la redención? Probablemente haya entre el público algunos obreros, pequeños artesanos, etcétera, pero la mayor parte la compone una clase adinerada que va ocupando cada vez más puestos de poder, fuente y receptora del discurso, que está escuchando lo que ella misma escribió. En realidad pone en escena una sociedad a su medida, tal como la sueña y la desea, en la que el «pueblo bueno» sale a morir con la sonrisa en los labios, sin provocar nunca rebeliones cuando se produce el sorteo de las quintas. Una sociedad que le corresponde en todo pero que no choca jamás con «los otros», con todos aquellos que la imaginan de un modo distinto y cuyos intereses no siempre defiende. Importa, pues, desentrañar las relaciones del poder con este teatro, ver cuál es su fuente, quién promueve esta voz apologética y si su contenido siempre se adapta a lo que pueden aceptar las instituciones.

32 Ibidem, pp. 238-243.

INFRAESTRUCTURA TEATRAL EN 1886



El mapa se hizo a partir de los datos estadísticos recuperados de los números 9 a 19 del *Boletín de la Propiedad Intelectual e Industrial*, de 1887. Considera el teatro en general, sin preocuparse por las funciones patrióticas. Para no reunir elementos demasiado distantes en el tiempo me basé en dos trimestres de 1886. Comencé por el que va de octubre a diciembre (representado por las pastillas negras), privilegiado por ser el más completo. Sin embargo, aun así faltaban muchas ciudades. Para las que no aparecen en esta primera serie utilicé las estadísticas del trimestre anterior (pastillas blancas). Sigue habiendo provincias para las que no fue remitido ningún dato. Es el caso de Almería, Ávila, Barcelona, Cáceres, Ciudad Real, La Coruña, Gerona, Granada, Huesca, Murcia, Palencia, Teruel y Toledo, todas en gris en el mapa.

Las conclusiones que sacaba Carlos Serrano de las estadísticas de 1866 no difieren fundamentalmente de lo que observamos aquí. La única sorpresa concierne a Badajoz y a la presencia de una red tan densa de teatros en una zona rural, si bien es cierto que el número de funciones es modesto. España siguió desarrollando su infraestructura y consumo teatrales, y el espectáculo se mantuvo muy dinámico donde ya lo era. En Tarragona, de las 164 funciones censadas, 30 son obras de compañías de aficionados, lo que demuestra, una vez más, hasta qué punto el teatro forma parte de la vida cotidiana de los catalanes.

II. TEATRO PATRIÓTICO Y PODER

LOS DRAMATURGOS ANTE LA ACCIÓN DEL GOBIERNO

Situación social de los dramaturgos

Para intentar discernir los presupuestos ideológicos que presiden la composición de esas obras de teatro conviene interrogarse acerca del origen de la voz de los que se constituyen en portavoces de una peculiar visión de la nación a lo largo de medio siglo. El curioso ejemplo de la pieza *El grito español*, escrita en 1859 a la luz del conflicto marroquí, y recuperada íntegramente por otro dramaturgo que se apropia de ella ilegalmente en 1895, parece sugerir cierta continuidad: cuarenta años después, las cosas habrían cambiado tan poco que resulta posible asumir como propias unas palabras que llevan ya cuatro decenios escritas. La presencia de una lista de actores en el manuscrito del plagio induce a pensar que también se representó, aunque fuera en un círculo privado. Ante semejante permanencia surge la idea de una perfecta homogeneidad social y política de los dramaturgos. ¿Quiénes producen esas obras? ¿Quiénes deciden difundirlas? ¿Sería posible hacer una lista de una serie de puntos comunes que reunieran a todos los autores identificados? ¿Existe esa homogeneidad social que se nos antoja probable? ¿Basta para explicar que se repitan ideas más o menos idénticas de una obra a otra? A pesar de las inmensas lagunas en el trabajo de reconstrucción de los numerosos dramaturgos que forman el corpus, sobresalen algunos datos, que revisaremos a continuación.

Carreras militares

Recordemos que entre los 170 dramaturgos conocidos del corpus solo encontramos a 4 mujeres. Esta proporción es similar a la que impera en el conjunto de la producción teatral de la época, con lo cual no volveremos sobre el tema.

Xart subrayaba que una encuesta sobre los orígenes geográficos de 23 autores de género chico señalaba el predominio de Andalucía (región natal de un tercio de los encuestados), seguida por Madrid y Valencia. Aunque haya que manipular con cierta distancia esta estadística (los dramaturgos se divertirían asumiendo los clichés que circulaban sobre su casta, entre otros el de Andalucía como cuna de lo más castizo del pueblo), ofrece un panel de comparación interesante. A pesar de que solo conocemos el origen de 60 de los autores del corpus, el botón de muestra parece representativo y una primera lectura corrobora semejante reparto: Andalucía, tierra de 18 dramaturgos, se sitúa en primer lugar, seguida por Madrid (11 autores) y la región valenciana (6 de Valencia, 3 de Alicante). Castilla goza de buena representación, a través de Zamora (2 autores), Toro, León, Guadalajara o Segovia. Pero, en este segundo grupo, la zona que de verdad se impone es Cataluña, ya que además de los cinco dramaturgos originarios de Barcelona sabemos de dos autores de Gerona y uno de Tarragona.

Si el teatro de actualidad militar no se diferencia, a priori, en sus fuentes de producción del género chico al que pertenece, no peca tampoco de un centralismo excesivo. La excelente representación del conjunto castellano no resulta para nada sorprendente en un estudio que contempla el nacionalismo, español entre otros, y corrobora la visión que de Castilla ofrece Nuria Sales. En efecto, habla de la región como «proveedora considerable de oficiales de carrera, ese núcleo relativamente homogéneo y hegemónico cultural y políticamente que es Castilla, y que uno identifica con nociones de unidad española, tradición guerrera, conquista, nacionalismo e imperio».¹ Esta imagen tópica tiene su anverso en la importante cifra de recursos planteados contra las quintas, como subraya también Sales, pero sigue siendo válida, en particular en lo que concierne a los oficiales de carrera.

1 Nuria Sales de Bohiga, *Sobre esclavos*, p. 222.

De hecho, entre los autores del corpus encontramos a hombres que pertenecen, o pertenecieron, a algún cuerpo militar, con lo que esto pueda conllevar de espíritu corporativo; por otra parte, el Ejército es uno de los pilares tradicionales de la monarquía. El caso más sibilino es el de Enrique Ceballos Quintana, del que solo conocemos su calidad de militar. Más sabemos de Manuel Sánchez Escandón (y Morquecho), auditor de marina: además de su pieza sobre el combate del Callao, es autor de un volumen de poesías dedicadas al general O'Donnell, escritas y publicadas durante la guerra de África.² Otros están directamente vinculados con el Ejército: José Hernández Gasque, teniente de artillería, por lo visto muy apegado a su cuerpo, ya que dedica su obra a su coronel, a los jefes, oficiales y alumnos de la escuela de artillería en la que se formó. Francisco Suárez García, autor de un drama sobre la guerra del Pacífico, se alistó en el cuerpo de pilotos de la Armada hasta su disolución. Cabe señalar, sin embargo, que en su caso la lealtad hacia las instituciones tuvo fecha de caducidad, ya que, de ideología republicana, tuvo que salir al exilio varias veces. Curiosamente, el perfil de Pascual Millán responde a un esquema muy parecido: pertenece al cuerpo de administración del Ejército, que no dejó hasta 1875, a pesar de que sus ideas liberales le llevaron a emigrar más de una vez. Federico Jaques, que gozó de una existencia mucho más tranquila, fue médico militar y abandonó el cuerpo con el grado de teniente coronel. Rafael Villa, por fin, cuya obra se titula, significativamente, *El patriotismo español y la insurrección de Cuba*, nació en La Habana y participó en la guerra de los Diez Años como voluntario, en el bando español, antes de pasarse al periodismo.

Carreras periodísticas

Compaginar periodismo y escritura teatral era una tendencia muy difundida, aunque en un primer momento solo fuera porque el teatro, por sí solo, difícilmente proporcionaba holgura financiera. Son 33 los dramaturgos del corpus que ostentan la doble ocupación; a ellos se suman otros

2 Manuel Sánchez Escandón y Morquecho, *A las glorias de España en África: cantos*, Madrid, Imp. de los Sres. Arcas y Montoya, 1860. En la tapa, justo detrás del nombre del autor, se puede leer: «Auditor de Marina honorario y abogado del ilustre colegio de esta corte». El volumen se conserva en los archivos militares de Madrid, con signatura M-1860/18.

3 que colaboran ocasionalmente con la prensa y gozan, así, de una red de amistades en el mundillo.³ La permeabilidad entre ambos universos pone trabas a nuestra percepción de la recepción de las obras y puede desvirtuar nuestro conocimiento de su producción.

A la hora de redactar las críticas de las piezas de teatro militar de actualidad, los periodistas se muestran, en general, bastante contrarios a este tipo de literatura. Sin embargo, el que muchos de los dramaturgos sean además periodistas y colegas les mueve a una tolerancia mucho mayor. Los casos confesos son pocos, pero está por ejemplo el de *Cuba libre*, cuyas reseñas constituyen un cúmulo de cortesías. El personal de *La Correspondencia de España* no se atreve a cantar con voz propia la excelencia de la obra de quien trabaja en el mismo periódico, y, alardeando de objetividad, «solo» reproduce los comentarios elogiosos de los demás órganos de prensa, sin olvidarse ni de los más discretos. Todo ello participa de una operación puramente apologética, al mismo tiempo que se niega que lo sea. Estamos obligados a reconocer, a pesar de la falta de tacto del procedimiento, que el inmenso éxito de la obra acredita, como mínimo, un perfecto dominio de los resortes teatrales de la época, y desde este punto de vista los elogios resultan sobradamente merecidos.

Tampoco les interesa a los periodistas de los diarios concurrentes criticar duramente estas producciones, por solidaridad corporativa, primero, y para poder solicitar idéntico favor, llegado el caso.⁴ Cuando compone *El premio de honor* para la tuna de Santiago de Compostela, Javier Valcarce Ocampo, redactor de *El Eco de Santiago*, recibe la enhorabuena de sus colaboradores directos pero también la de los colegas de otras publicaciones. Después de reproducir los elogios de los demás, el periódico en el que trabaja el autor

3 Las ventajas de pertenecer al mundo periodístico pueden ser más numerosas: en 1885, dos periodistas de *El Mediterráneo*, de Málaga, escriben *Las Carolinas* y llevan a imprimir su obra a... la imprenta del periódico. Dedicán su obra a sus colegas de *El Mediterráneo*. Asimismo, Antonio Rodríguez edita su pieza en la imprenta del periódico que ha fundado y en el que sigue trabajando activamente. Quizá en este último caso haya que tener en cuenta también el hecho de que en Santa Cruz de La Palma no habría muchas otras máquinas disponibles.

4 Nancy J. Membrez (*The teatro por horas*, p. 79) recuerda esas palabras del crítico Yxart: «En todas las principales redacciones actúan como periodistas, compañeros del autor, autores como él, relacionados con las empresas, interesados u obligados a su favor». Citado de José Yxart, *El arte escénico*, vol. II, p. 129.

concluye dirigiéndose a todos los cronistas, en nombre del dramaturgo y del conjunto de la redacción de *El Eco de Santiago*, para manifestarles «las más expresivas gracias por esa muestra del buen *compañerismo*».⁵

En cuanto a la producción de esas obras, resulta legítimo pensar que las imágenes que vehiculan esos periódicos se encuentran reproducidas en el escenario, en parte por lo menos; con idéntica fuente de emisión, mal cuajaría un desacuerdo fuerte entre ambos soportes. Existe por lo tanto una especie de continuidad, como si el teatro sirviera como correa de transmisión, hacia los menos instruidos quizá, de mensajes escritos e impresos. La clase media compradora de esa prensa vuelve a encontrar en el escenario la ideología que destilan sus diarios.

Carreras políticas

El caso de Federico Jaques se nos antoja emblemático porque aún a todas las carreras típicas de los dramaturgos de la época. Tras renunciar a su trabajo en el Ejército (donde oficiaba de médico), y más tarde a su puesto de redactor de *La Correspondencia de España*, se convierte en gobernador civil de Tarlac, en Filipinas, en los últimos momentos de la dominación peninsular. Encontramos aquí otra esfera en estrecha relación con el mundo teatral: la de la política, la administración, como comprueba, airado, el crítico Yxart:

Por singular vice-versa, el Estado que, por no socialista, no protegió directamente la literatura, convirtió los ministerios en asilo y establecimiento benéfico de los escritores, los más medianos inclusive; y la misma sociedad [...] encontró muy natural que un poeta escalara los altos puestos de la política y pasara en una noche de literato a ministro, por haber acertado en un drama.⁶

La lista de los cargos administrativos ostentados por nuestros autores es muy larga: desde meros empleados (Fausto López Vela consigue una plaza en el Ministerio de Fomento, Carmelo Calvo y Rodríguez es secretario de la Diputación Provincial de Alicante, Darío Céspedes es empleado público, José María Nogués es jefe del gabinete de prensa del gobernador civil de Madrid) hasta gobernadores civiles (Antonio Altadill lo es de

5 *El Eco de Santiago*, 352, de 21.3.1897, p. 2. La cursiva es mía.

6 José Yxart, *El arte escénico*, vol. I, p. 109.

Murcia en 1873, y Navarro Gonzalvo, de Castellón de la Plana durante la I República,⁷ además de Jaques, ya mencionado), pasando por diputados (Antonio Luis Carrión, Narciso Díaz de Escovar y José de Castro y Orozco, quien llegará después a senador). Son otros tantos casos de hombres que tienen relaciones con el poder establecido o las han tenido en un momento dado, lo que plantea la cuestión de su margen de libertad a la hora de enunciar, mediante sus obras, un proyecto de nación —llegado el caso—, de emitir una opinión sobre la realidad que les tocó en suerte.

Unos dramaturgos de clase media

Todos estos ejemplos parecen esbozar un grupo bastante homogéneo de autores comprometidos con su tiempo y apuntan a una posible constante dentro del corpus. Entre las profesiones que más se repiten encontramos la de abogado (José de Castro y Orozco, José María Nogués, Gregorio Perogordo y Rodríguez, Manuel Rovira y Serra; Rafael María Liern también cursó Derecho pero no llegó a graduarse). Este sector de las profesiones liberales designa una clase media y media-alta, a la que hay que añadir la nobleza en algunos casos. José de Castro y Orozco, fiscal y presidente de la audiencia de Granada, y más tarde rector de la universidad de esa misma ciudad, lleva el título de marqués de Gerona. Por su parte, Rosario de Acuña proviene de una familia aristocrática y viajó por toda Europa durante su juventud.⁸ Entre los autores de obras patrióticas también contamos con Manuel Llorente Vázquez, diplomático, cargo tradicionalmente reservado a las más altas esferas sociales.

Aparte de esos autores, cuyas trayectorias podemos reconstruir bastante fácilmente, solo tenemos constancia de algunos detalles de la vida de unos pocos más, como la de dos gallegos: Alfredo Brañas y Juan de la Coba Gómez. El primero procede de una familia de vieja alcuernia; fiel al carlismo, dirigió un periódico (*El Libredón*),⁹ y cuando escribió su pieza

7 Más información en Nancy J. Membrez, *The teatro por horas*, p. 90, n. 5.

8 Véase Cristina Santolaria Solano, «Rosario de Acuña: una “mujer de teatro”», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 396, n. 2.

9 *El Libredón* es la continuación de *El Porvenir de Santiago*, uno de los más activos portavoces del espíritu regionalista. Brañas se esforzó por quitarle cualquier otra tendencia política. Esos datos, en Nelly Clemessy, «Alfredo Brañas et le régionalisme galicien en 1889», en *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIX^e siècle*, Université de Lille II, 1982, p. 51.

era catedrático de Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela. El segundo es un inventor muy estrafalario que no necesita trabajar para vivir; organiza funciones teatrales en sus salones y le gusta encarnar la figura del señorito literario algo decadente. Más original parece ser la trayectoria de dos autores catalanes: Frederic Soler, conocido entonces con el seudónimo de *Serafi Pitarra*, y Jaume Piquet. Este último constituye la excepción que confirma la regla: ayudante de albañil primero, grabador luego, entra en el mundo teatral un poco por casualidad, propulsado por el éxito de una de sus composiciones, escenificada en Sarriá, su pueblo natal.¹⁰ Consagra el resto de su vida al arte de Talía, da a la escena más de 130 obras y dirige el teatro Odeón de Barcelona —templo de la producción en catalán— hasta su cierre. Es lo más parecido a un autodidacta; el teatro le permite alcanzar el nivel en el que los demás dramaturgos se sitúan de entrada por haber nacido en una familia que tiene medios o los ha tenido.¹¹ Serafi Pitarra, de extracción social humilde también,¹² acaba heredando la relojería de su suegro y logra una situación financiera holgada y una cómoda posición social. Si en la encuesta que ya citamos, y según subrayaba con razón Yxart, los dramaturgos del género chico alardeaban de su falta de conocimientos (para corresponder al tópico), en cambio sus trayectorias vitales incluyen casi siempre una carrera universitaria, aunque en algunos casos sin terminar. El acceso a la educación, y en ocasiones a una formación importante, es un rasgo que también define a muchos de los autores de nuestro corpus.¹³ Tal como encontramos en el panel estudiado por el crítico catalán,¹⁴ los estudios emprendidos rara vez son puramente literarios, y Navarro Gonzalvo constituye, desde este punto de vista, la excepción del conjunto, al haber cursado —y concluido— una licenciatura de Letras en Valencia antes de instalarse en Madrid.¹⁵

10 Véase Tomás Rodríguez Sánchez, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994, pp. 467-468.

11 Sobre esta cuestión del origen social de los dramaturgos, véase el artículo de Serge Salauin «Le théâtre espagnol entre 1840 et 1876 (“currinches”, “escribidores” y “garbanceiros”)», pp. 231-247, en Marie-Linda Ortega (ed.), *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor, 2002.

12 Véase *Gran enciclopedia catalana*, vol. 13, p. 376.

13 Sobre el alto nivel de estudios de los dramaturgos madrileños de la época, y para una comparación con el resto de Europa, véase Jeanne Moisand, *Madrid et Barcelone, capitales culturelles*, esp. pp. 324-329.

14 José Yxart, *El arte escénico*, vol. II, pp. 83-88.

15 Nancy J. Membrez, «Eduardo Navarro and the *Revista Política*», p. 321.

Un compromiso político por matizar

Al revelarse el teatro de actualidad militar una empresa rentable, excepto en unos desdichados casos, surge la cuestión de si estas producciones vienen motivadas por el oportunismo financiero o si son fruto de un patriotismo verdadero. Para algunos, la pregunta se zanja con facilidad. Rafael Villa, que luchó en el bando peninsular durante la guerra de los Diez Años, escribe, sin mayor sorpresa, una obra que defiende su toma de posición y expone una convicción por la que arriesgó su vida. Quizá menos comprometido desde un punto de vista estrictamente ideológico, pero implicado directamente en el conflicto en curso, Olier, uno de los dos autores de *¡Viva Cuba española!*, recibe la Cruz de Oro de la Cruz Roja española por los servicios que prestó a los heridos durante el conflicto cubano. Al contrario, entre los dramaturgos del corpus encontramos a escritores a priori muy poco propicios a cantar los elogios de un régimen que los persiguió o cuyas decisiones habían combatido hasta entonces.

El caso más evidente es el de Navarro Gonzalvo, que multiplica las obras satíricas contra las autoridades establecidas (el gobernador civil de Madrid, el rey Amadeo de Saboya...), contra el sistema de reclutamiento militar (o eso parece, por lo menos) y que en 1898 se convierte en un acérrimo defensor del colonialismo al escribir una obra de pura propaganda destinada a propiciar el alistamiento de los jóvenes. Su adhesión nunca desmentida a los ideales republicanos —que le valió alternativamente represalias y recompensas— explica, en última instancia, esas aparentes contradicciones. Volveremos sobre ello más adelante. Este ejemplo de republicanismismo resulta, al final, menos sorprendente de lo que hubiéramos podido pensar, ya que, refiriéndose a una tipología de autores del teatro por horas, y en particular la de la generación del *Madrid Cómico*, la profesora Membrez comprobó que «a finales de los años 1860, la mayoría eran fervientes republicanos llenos de optimismo».¹⁶ Si semejante aseveración peca probablemente de excesiva, por lo menos aplicada a nuestro corpus, ya señalamos las posiciones francamente liberales de autores como Francisco Suárez García y Pascual Millán, a los

16 «In the late 1860's, most were fervent republicans filled with optimism». Nancy J. Membrez, *The teatro por horas*, p. 68. La traducción es mía.

que cabe sumar dramaturgos como Luis Blanc, cuya obra *El triunfo de la libertad sobre el carlismo* se estrena en marzo de 1876. Este último corresponde exactamente al retrato que hemos dibujado hasta ahora: agitador revolucionario, estuvo encarcelado antes de conseguir responsabilidades políticas después de la Septembrina y dirigió varios periódicos. De José Álvarez Sierra, calificado por *La Correspondencia de España* como escritor republicano cuando se representa su obra *Rey sin corona*, sabemos que trabajó activamente en el periodismo. En cuanto a Ángel Gamayo y Catalán, practicó en su juventud un periodismo de ideales muy progresistas antes de entrar en el Ejército y consagrarse a la escritura de manera más profesional.¹⁷ *La Correspondencia de España* lo cita como otro autor republicano.¹⁸

Sebastián de Mobellán (o Movellán, según los casos) ofrece un ejemplo de lo artificioso que puede llegar a ser este patriotismo. Este vasco es el autor de la única obra de teatro de actualidad militar —que yo sepa— proveniente de las provincias vascongadas. No conseguí localizar el texto, pero las reseñas de los periódicos permiten pensar que no se diferenciaba de los más «ortodoxos». Escrita durante la guerra de África, la obra ensalzaba el papel de los soldados vascongados en esa empresa colonial, para mayor gloria de España. Luego se pierde el rastro del dramaturgo hasta que reaparece en 1867 en México. Para entonces dedica al escenario una nueva producción, *México en consejo de guerra*, una alegoría patriótica que celebra el final del período imperial y la libertad recobrada de la patria ante la dominación francesa, inglesa y española.¹⁹ Lo importante es impresionar al espectador, jugar con su afecto a la patria, sea cual sea esta...

17 Los datos sobre los tres dramaturgos, en Tomás Rodríguez Sánchez, *Catálogo de dramaturgos*, pp. 97, 52 y 242, respectivamente.

18 Escribió una obra cuyo texto no pudimos encontrar pero que —nos consta— llegó a representarse. En *La Correspondencia de España*, 5953, de 19.3.1874, p. 3, se puede leer: «La loa titulada ¡Al Norte!, que ha escrito en valientes versos el joven literato republicano don Ángel Gamayo, y ha sido tan aplaudida en el teatro de Capellanes, la está imprimiendo su autor con los productos de derecho de representación, dedicando los de la obra impresa al socorro de los soldados del ejército». Este gesto permite suponer que está animado por un patriotismo sincero.

19 Más datos en Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante el segundo imperio (1862-1867)*, México, Imprenta Universitaria, 1959, pp. 30 y 198.

El lugar de la enunciación: ¿desde dónde hablan?

Con este repaso concluimos de forma casi definitiva la información disponible sobre estos dramaturgos, que es escasa, aunque solo sea porque muchas veces se prefiere el anonimato. Esta actitud, que puede asociarse a cierta prudencia y justificarse por la existencia de la censura teatral hasta 1868, acarrea posteriormente muchos interrogantes y sugiere, quizá, otras motivaciones, a la vez que abre la posibilidad de nuevas interpretaciones. Por otra parte, las modalidades del anonimato van cambiando. Desde la guerra de África hasta la del Pacífico tenemos 16 obras sin autor alguno, mientras que en otros dos casos los nombres mencionados son evidentes pseudónimos. El que escribe *Conquistas de la Gloriosa o ¡Viva la libertad!* firma como *el licenciado Vidriera*, mientras que los autores de *María y Marta o La muerte de Maceo* se ocultan tras la denominación *Tres Ingenios Ignorados*. Menospreciando las obras de teatro de actualidad militar, que consideran unas producciones escandalosas, esos autores deciden escribir una parodia en un momento en que la efervescencia patriótica ha llegado a su punto álgido; quizá por ello juzgarían más prudente no desvelar su verdadera identidad. Mediante el pseudónimo que eligieron se inscriben en una tradición teatral y reivindican cierta continuidad, ya que la mención *Tres Ingenios* es frecuente en el Siglo de Oro.²⁰ Sin embargo, lo hacen en un modo humorístico, recordando así que se trata de una parodia, al añadir el adjetivo *Ignorados*.

En el caso del licenciado Vidriera, el argumento de la prudencia no resiste el análisis y podemos aventurar la hipótesis de un autor que prefiere retirarse en beneficio de lo que escribe. Con el fin de evocar una revolución que ha sido obra de todos, se constituye en su cronista anónimo para dejar que hablen los hechos. Quizá resulte más importante que el pseudónimo elegido sea el de un personaje de las *Novelas ejemplares* cervantinas, el que comenta, desde una locura pasajera, la sociedad que tiene ante los ojos. El alias ¿permite al autor inscribirse en una tradición que va desde el ilustre manco hasta la segunda mitad del siglo XIX? Sería dar la razón a esos críticos que, según relata Yxart, conciben el teatro patriótico

20 Como ejemplo, y escogiendo una obra entre muchas, *La Baltasara* se atribuye a *Tres Ingenios* que, en realidad, son Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas.

como representantes de la «verdadera tradición dramática».²¹ O ¿subraya una visión distanciada por parte del dramaturgo? Sea cual sea el motivo, el autor se oculta tras un «filtro» literario que lo desvincula de su mensaje. Cabe señalar, para ser del todo exactos, que el dramaturgo usó ese mismo pseudónimo en otros casos, para obras que no tenían nada que ver con la producción de teatro militar de actualidad.

Tratándose aquí de un discurso que en muchas ocasiones raya en la propaganda, es evidente que el sentido difiere según su fuente de emisión. Otros dramaturgos debieron de plantearse esta dificultad y decidieron evitarla adoptando una identidad distinta de la que se les conocía. Así, Anselmo González, autor de *Los héroes de Melilla*, es mucho más conocido en el mundo periodístico —y, curiosamente, en el de la crítica teatral— como *Alejandro Miquis*. Tras *César Romano*, que escribe dos obras durante la guerra de África, se esconde en realidad el periodista Ramón de Castañeira. ¿Es una tentativa, contraria a lo que vimos antes, de no aprovecharse de sus relaciones para forjarse un nombre como dramaturgos independientemente de su estatus en el mundo de la prensa? ¿Desean desvincular su mensaje de su persona pública?

El caso de Enrique Pérez Escrich trasluce otro tipo de motivaciones. Literato muy conocido y reconocido, con novelas por entregas de éxito en su haber y autor de numerosas obras de teatro, decide escribir una pieza patriótica (*Los moros del Riff*) disfrazado de *Peñarubia y Tello*. Blanco de acerbas y casi unánimes críticas por esta producción algo indigna, el dramaturgo no consigue mantener oculta su identidad, que revela un periodista de *La Discusión* diciendo que lo delató su versificación. Pérez Escrich manda al inoportuno un sentido desmentido,²² pero, cuando se imprime la obra, *Peñarubia y Tello*, después de desahogarse contra la injusticia de la crítica, pide que todos los derechos de autor vayan al señor don... Enrique Pérez Escrich. Si alguna conclusión se puede sacar de esta anécdota es, sin duda, la del éxito de este teatro, que lleva a un autor conocido a probar suerte. Por otra parte, este ejemplo es sintomático de una especie de

21 Hablando de *La voz de la patria* (que pertenece a nuestro corpus), Yxart recalca que semejantes textos son «únicamente propios para entusiasmar al pueblo, que ve en ellos, como cierta crítica, la verdadera tradición dramática». José Yxart, *El arte escénico*, vol. I, pp. 344-345.

22 *La Discusión*, 18.12.1859 y 19.12.1859, respectivamente.

menosprecio que conviene afectar respecto a todo cuanto se relacione con la producción patriótica, por lo menos entre cierta élite intelectual. Semejante condescendencia explica tanto la elección de un pseudónimo por parte de Pérez Escrich como las malas críticas que saludan el estreno. Uno de los mayores reproches que le hacen a Eguilaz cuando escribe *La convalecencia* es que se ha dedicado a un género bien poco digno de su talento.²³

El último caso de pseudónimo sobrepasa con creces las fronteras del teatro de actualidad militar por tratarse de Serafí Pitarra, quien mucho más tarde recupera su verdadero nombre, Frederic Soler i Hubert. Utiliza el apodo durante la primera parte de su carrera para, llegada la fama, volver a usar sus apellidos. Carme Morell i Montadi mostró que la reivindicación de su identidad tenía mucho que ver con su escritura teatral, que el autor considera más seria que antes. Posteriormente, cuando quiera subrayar el carácter festivo de una nueva producción, este autor utilizará de nuevo el antiguo apodo. Guiado por la búsqueda de cierto reconocimiento, social y profesional, fue acusado de pasar de una posición iconoclasta a una perfecta integración política y económica en el seno de las clases dominantes. Morell i Montadi desmontó este análisis, pero son indudables los cambios que jalonan la trayectoria del catalán. *La botifarra de la llibertat* y *Les píndoles d'Holloway* no ostentan esta vertiente destructora que algunos quisieron atribuirles. El autor va por la senda cómica ya abierta por otros contemporáneos, y en esos dos textos, al fin y al cabo, el ejército español sale vencedor de su enfrentamiento con los marroquíes, aunque los procedimientos no siempre sean muy recomendables. Bien es verdad que persisten algunos detalles muy ácidos —volveremos sobre ello—, pero el hecho de que la censura haya aprobado el texto (con mucho retraso, todo hay que decirlo, en 1864)²⁴ tiende a demostrar que el supues-

23 «Poco o nada diremos del propósito o alegoría titulado *La convalecencia*, por nuestra escasa afición a las composiciones llamadas de circunstancias, y sentimos ver dedicados a ellas ingenios tan peregrinos como el de D. Luis de Eguilaz». *La Época*, 13.12.1868, p. 4.

24 Vicente de Lalama, en la página 94 de su *Índice general de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas para los teatros del reino y de ultramar* (Pinto, Impr. de G. Alhambra, 1867), dice que la obra *Las píldoras d'Holloway* o *La pau de Espanya* fue aprobada por el censor en 4 de octubre de 1864. Parece tratarse solo de la primera parte, pero, al haberse impreso las dos obras juntas, quizá *La botifarra de la llibertat* fuera incluida implícitamente. En todo caso, no hay más huella de ella en todo el catálogo.

to cuestionamiento del orden establecido no existe. A pesar de ello, *Las francesillas*, ocho años posterior, se nos antoja mucho más consensual, a la vez que alardea de tres actos, una duración más seria, que también la separa del modelo anterior de obra corta, cómica, de un solo acto. Su moraleja final, por otra parte, es una señal más de la evolución de la trayectoria del dramaturgo. Sin embargo, las tres obras se reúnen bajo el pseudónimo de *Serafi Pitarra*, y probablemente haya que ver en este punto común la confesión de cierta ligereza del tema a ojos del autor; el género patriótico nunca aupó a nadie a la fama. Todos esos casos conforman unos usos diferenciados que plantean la cuestión del origen de la voz dramática, una voz de panegiristas, bastante homogénea, cuyos autores pertenecen a la clase media de la que reproducen los ideales o en la que aspiran a fundirse.

Una producción estrictamente enmarcada

Una demanda «burguesa»

Hacer obra patriótica permite, eventualmente, a los dramaturgos cumplir las expectativas de cierta clase media en busca de textos que escenifiquen su propia ideología. Esto se evidencia en los momentos en que la efervescencia patriótica arrecia. Se trate de celebrar una victoria o de homenajear a los soldados que vuelven del campo de batalla, o de clamar su apoyo al ejército en combate, unos colectivos más o menos decididos decretan de repente la necesidad de organizar un espectáculo teatral con un objetivo concreto. En primer lugar encontramos a los notables. En Cádiz, aprovechando la vuelta de los marineros de una de las naves de la guerra del Pacífico, los miembros del Casino Gaditano deciden rendirles un solemne homenaje. Dan una serenata y un té en sus salones para los héroes y se encargan luego de adornar el teatro para una gran noche de representación. Organizan a continuación un baile, un banquete para los oficiales, las autoridades y las personalidades de la ciudad, otro destinado a los marineros y, por fin, una corrida.²⁵ Por su participación en esos mismos actos, organizadores y civiles dejan claro que, en cierta medida, se están

25 Una descripción muy detallada de todas esas celebraciones, en V. Caballero y Valero, *Homenaje al heroísmo: crónica de todos los festejos celebrados en Cádiz en obsequio de los ilustres marinos de la fragata Villa de Madrid*, Cádiz, Tip. de la Marina de A. Ripoll, 1866.

autocelibrando. Siempre que surge la oportunidad leen interminables poesías, brindan sin cesar, se ponen en escena y acaban ocupando tanto o más espacio que los marineros festejados. Lo que se celebra en realidad es la continuidad de cierto modo de vida, de una sociedad en que los promotores de esos actos ocupan un lugar envidiable. Esta comprobación parece ratificada por el hecho de que, muchas veces, a la hora de organizar estos festejos patrióticos, es frecuente no incluir en ellos ninguna obra de teatro militar de actualidad, con lo cual ya no se escenifica a los héroes para ofrecer al público la oportunidad de aplaudirlos, sino a la sociedad en sí.

Semejantes celebraciones se multiplican durante la última guerra cubana para reunir fondos destinados a la suscripción nacional que lanzó *El Imparcial* (de nuevo encontramos periodistas en el origen de esta iniciativa). Así, en Alicante, «algunas señoritas de la *buena sociedad* alicantina tratan de celebrar una función teatral a beneficio de los heridos en Cuba y Filipinas», y en Cartagena se habla de un «numeroso grupo de la *buena sociedad* cartagenera». ²⁶ También vemos a estudiantes de varias facultades madrileñas que organizan en la capital una función parecida, ²⁷ mientras que en Valencia la primera iniciativa para participar en la suscripción nacional surge de la Asociación de la Prensa, y la segunda, año y medio más tarde, del Círculo para la Industria y el Comercio. ²⁸ En Segorbe (Castellón de la Plana) se anuncia una función a beneficio de los heridos en campaña: «Al frente de su organización están el alcalde y varios individuos del Ayuntamiento y otras personas influyentes, y prestan su concurso muchas distinguidas señoras». ²⁹ He aquí todo lo que la ciudad cuenta entre sus personalidades... En ocasiones se homenajea al que escribe el homenaje: Brañas ha compuesto una obra de teatro para gloria del amor patriótico, y, en la noche de la segunda representación, el director de la compañía le entrega una lápida conmemorativa de plata; además recibe de sus amigos un álbum en el que han firmado todos. ³⁰ Aunque esta práctica resulta cada vez más difundida en el conjunto del mundo teatral, en este caso no deja de ser significativa.

26 *El Noticiero Sevillano*, 1329, de 22.11.1896, p. 3, y *El Eco de Santiago*, 684, de 5.6.1898, p. 1, respectivamente. La cursiva es mía.

27 *La Correspondencia de España*, 14 240, de 31.1.1897, p. 2

28 *Las Provincias*, 11 090, de 7.1.1897, p. 3, y 11 615, de 14.6.1898, p. 2, respectivamente.

29 *Las Provincias*, 11 097, de 14.1.1897, p. 2.

30 *El Eco de Santiago*, 314, de 26.1.1897, p. 3.

Llegamos a la caricatura durante la guerra contra Estados Unidos, que provoca una ola de representaciones destinadas a llenar las arcas de la Armada y sufragar los gastos de construcción de un barco. En el Teatro Real de Madrid se prepara una gran función, y durante varios días todos los periódicos de la corte subrayan el inmenso patriotismo —proporcional a la generosidad— de tal o cual personalidad, anunciando el precio que pagó por su entrada. Nos enteramos de que la Duquesa de Fernán Núñez abonó 50 000 duros por un palco, a los que luego añadió un donativo para la suscripción. El dato viene referido hasta por un diario de Sevilla como ejemplo a seguir para la buena sociedad de esta ciudad.³¹ Paralelamente se proyecta montar una representación similar y se da información diaria de los preparativos, el programa y la organización en la prensa local. A partir del 11 de abril, *El Noticiero Sevillano* pasa a ofrecer, cada día, la lista de los espectadores que compraron ya su entrada y el alto precio que pagaron por ella.³² Se trata de animar a otras personas a hacer lo mismo, pero el objetivo principal es que la buena sociedad sepa quién es quién, quién participa activamente en la salvación de la nación, quién es un buen patriota, al fin y al cabo.

Un apoyo institucional

Más allá de esas iniciativas privadas, las mismas autoridades promueven bastante a menudo actos similares. En Málaga, a principios del año 1897, las autoridades civiles organizan un gran espectáculo teatral para reunir fondos destinados a los heridos y enfermos de Cuba. Para ello se estrena la obra patriótica *La cruz de San Fernando*. De nuevo, lo más importante es la imagen que dan de sí esas autoridades, anteponiéndose a los héroes o a los hechos que se celebran. Solo así se puede explicar que, después de la guerra de África, el Ayuntamiento de Barcelona encargue la redacción de una obra que cuente los actos organizados en la ciudad con ocasión de la vuelta de los voluntarios catalanes.³³

31 *El Noticiero Sevillano*, 1814, de 28.3.1898, p. 3, y 1818, de 1.4.1898, p. 3.

32 *El Noticiero Sevillano*, 1828, de 11.4.1898, pp. 2 y ss. En esa primera lista solo aparecen hombres, todos con el *don*, sin que ello nos aporte muchos datos. A ellos se suman el «Secretario particular del Gobernador civil» y el «Señor interventor de Hacienda».

33 Víctor Balaguer, *Reseña de los festejos* («Escribiola por encargo del Excmo. Ayuntamiento constitucional»).

Interesa la puesta en escena de la sociedad, de su ideología. En Madrid se desarrollan de manera simultánea festejos semejantes, cuyo relato nos es ofrecido por López Rinconada. Por regla general, este tipo de acontecimiento, además de obras teatrales —patrióticas o no—, incluye siempre una corrida y un banquete para los héroes. En la Villa y Corte, el Ayuntamiento vota una partida excepcional de 435 000 reales que se deben repartir entre la construcción de un arco de la victoria, una comida para la tropa, una función en el Real cuya entrada se regala a los oficiales, una corrida, comida y vales para los pobres, la contratación de varios músicos, una iluminación, un tedeum y los posibles imprevistos. Durante la función teatral (en el Teatro Circo), se invita a los generales y se reparten, gratuitamente, todas las butacas de un anfiteatro entre los soldados. Una de las obras que se representan, que pertenece al corpus (*Un recluta en Tetuán*), va acompañada de lecturas de poesías sobre la guerra y la vuelta de los soldados. La cantidad invertida demuestra que la cosa va en serio y que las autoridades esperan de ella algún rédito, sin lugar a dudas.

López Rinconada recuerda el uso que se solía hacer de esas manifestaciones «en el plano político y social como un medio para enardecer el espíritu popular».³⁴ Las autoridades no pueden correr el riesgo de un desliz; así, en 1880, José María Torquemada está obligado a pedir permiso al Ministerio de Gobernación para proyectar en Madrid una serie de manifestaciones para celebrar el nacimiento del heredero real. Su programa no encierra espectáculo teatral en el sentido estricto de la palabra (hay corridas, conciertos, torneos medievales, un desfile histórico, una función de circo ecuestre a la romana), pero constituye un precedente interesante en el marco de una práctica más amplia. Al final se le niega la autorización por no ser solvente y, sobre todo, porque había previsto hacer pagar las entradas, excepto en contados casos; esto último termina de hundir su demanda. En efecto, estas celebraciones siempre fueron gratuitas, como ocurrió, por ejemplo, con las llevadas a cabo con motivo de la boda de Alfonso XII, acontecimiento fundamental en la vida de la comunidad,

34 La cita (p. 536) y todos los datos sobre los festejos, en Miguel Ángel López Rinconada, «Festejos populares y manifestaciones patrióticas celebradas en Madrid con motivo de la guerra de África (1859-1860)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 34 (1994), pp. 521-542.

según comentan quienes examinaron la petición.³⁵ Si se pide al «pueblo» que demuestre, una vez más, su adhesión a las autoridades que le gobiernan, este matrimonio también tiene un valor peculiar. Tanto en este caso como para el nacimiento del heredero antes mencionado, el punto común se halla en la continuidad de una línea monárquica y en la transmisión de un poder y de un sistema idénticos a otras manos. Más que nunca, los españoles deben ratificar su apoyo y confirmar de esta manera la validez del poder monárquico recientemente restaurado.

En Barcelona, la alcaldía regala dos obras en catalán a sus administrados.³⁶ Por su parte, el Ayuntamiento de Madrid sufraga todos los gastos de representación de una serie de teatros, cuya lista se publica, para que los madrileños acudan gratis a las funciones los días 23 y 25 de enero. Entre los coliseos está el Teatro Infantil, lo que proporciona a todo el mundo la posibilidad de ver *Viva Cuba española* y afirmar así su adhesión al modelo colonial y al esfuerzo de guerra en marcha.³⁷ Idéntico proceder había presidido la entrada del rey, dos años antes, en la capital peninsular, en los momentos finales de la Guerra Carlista. El público cumple un acto de fe política al acudir a los espectáculos organizados por las autoridades y acepta implícitamente al rey, cuya legitimidad había sido cuestionada. *La Correspondencia de España* pasa lista de todas las festividades gratuitas: las funciones del 21 de marzo en los teatros del Príncipe, Circo, Comedia, Príncipe Alfonso, Variedades, Martín y Eslava; la corrida del 22 por la tarde y los fuegos artificiales de esa misma noche.³⁸ Entre la numerosa oferta teatral hay algunos títulos de actualidad militar, como *Rey valiente y justiciero* o *Paz entre hermanos*, representados ambos en el Teatro Circo. Las dos obras permiten ensalzar al rey también como jefe de los héroes que devolvieron la paz a esa nueva sociedad.

Algún sentimiento parecido de reconocimiento del nuevo régimen pretenden buscar las autoridades de Cáceres en el momento de la

35 Todos los datos referentes a este asunto, en el Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Ministerio de Gobernación, serie B2, leg. 1235, informe 4.

36 «Función extraordinaria de convite para hoy, costeada por el Excmo. Ayuntamiento Constitucional con el fausto motivo del enlace de S. M. el Rey Alfonso XII con la Serma. Sra. Infanta Doña María de las Mercedes de Orléans y de Borbón». Se representan *Las francesillas* y *Los cantos de Vilafranca* (*Diario de Barcelona*, 25.1.1878).

37 Anuncio en *La Correspondencia de España*, 7339, de 25.1.1878, p. 1.

38 *La Correspondencia de España*, 6681, de 21.3.1876, p. 3.

promulgación de la Constitución en 1869, cuando una junta alrededor del gobernador civil de la provincia decreta festejos gratuitos para la población y pide ayuda para ello al Círculo de Artesanos de la ciudad. Sus miembros aceptan montar una función de teatro sufragada por la municipalidad cuyo producto se dará a los pobres de la provincia. Se representan varias obras, entre ellas una loa escrita expresamente para la ocasión por el jefe de la sección de Fomento de la provincia, Félix Ponzoa. Esta *Aurora de la libertad* —obra de un miembro de las instancias dirigentes, cuya voz asume ante el conjunto de la población— cosecha un notable éxito.³⁹ Entre las demás celebraciones se festeja a un ser excepcional: un huérfano al que, por sus cualidades, la ciudad adopta como hijo predilecto. Durante la ceremonia, los oradores no dejan de recordarle todos los deberes que recaen en él a partir de ese momento, a raíz de esa distinción, pero se olvidan de decirle si él sacará algo de todo ello. La patria se acordó de él, por lo que debe mostrarse digno del honor recibido y devolvérselo con creces. Sirva la anécdota para subrayar, de nuevo, hasta qué punto estos festejos son ante todo una puesta en perspectiva de la sociedad que los produce.

Nos hallamos en presencia de un esquema circular en el que todo sale de cierta clase media o media-alta para volver a ella, un esquema en que el mensaje que se transmite busca reproducir sin cambios un estado de cosas, legitimar el orden establecido y justificar el lugar que ocupan, en este conjunto, los que son la fuente de este discurso. Por su perfecto conocimiento del público al que se dirigen, porque conocen también los límites de lo aceptable, esos dramaturgos van a ejercer, contra sus propias obras a veces, sorprendentes alardes de autocensura.

Las censuras de facto

La autocensura

Evidentemente, no queda rastro del mecanismo de autocensura, pero, curiosamente, durante la guerra de África por ejemplo, algunos

39 *Cáceres: reseña de los festejos celebrados en esta capital para solemnizar la promulgación de la Ley Fundamental del Estado, sancionada por las Cortes Constituyentes en 1869*, Cáceres, Impr. de Nicolás M. Jiménez, 1869, pp. 12-13.

hechos jamás se mencionan. Nos centraremos más tarde en los frecuentes deslices, incluso ataques, sobre ciertos temas tabúes, y desde este punto de vista no se puede acusar a los dramaturgos de cobardía. Pese a ello, cuando se sabe que la mayoría de los muertos en ese conflicto perecieron por enfermedad, sorprende que nunca se aludiera al cólera, que diezmó las tropas.⁴⁰ En cambio, se habla largo y tendido de las inclemencias a las que se enfrentaron los soldados, porque esa lucha del hombre contra los elementos engrandece al combatiente. Hubiéramos podido imaginar algo parecido para con la enfermedad, destino fatal e ineludible, pero no; y los informes de censura demuestran que no se debe a ningún tipo de prohibición posterior al proceso de escritura. No hablan de ello, sin más. Siendo el cólera una patología particularmente degradante para el paciente, al final resultaría difícil conjugar la grandeza del soldado con la degradación física.⁴¹ La obra *¡El estandarte español a las costas africanas!* se desarrolla en el campamento de Algeciras. Según el análisis de Joan Serrallonga Urquidi, la población civil en particular fue golpeada por el cólera: «los militares enfermos de cólera serán mezclados con los demás civiles, enfermos o no del brote colérico, en unos precarios hospitales incapaces de acoger tal cantidad de internos».⁴² Y en la obra, ni rastro. El tercer acto es el único que transcurre en el campamento; todos los personajes «positivos» de los actos anteriores están ahí, incluida la joven Elena, que se alistó voluntaria y llevó tras de sí a un centenar de mujeres. A ellos vienen a sumarse estudiantes, niños, un paupérrimo jornalero que dejó a su numerosa familia en el mayor desvalimiento para unirse a la lucha... La caricatura del idealismo es inversamente proporcional a la temible realidad del cólera. Esta obra pasó por la censura; de hecho, quedó truncada, pero el

40 Jorge Castel —en *La actividad de España en Marruecos desde el principio del siglo XIX hasta la paz de Tetuán (1800-1860)*, Madrid, Marto Impr., 1954, p. 56, nota— ofrece un balance total de 4040 muertos, de los cuales 2888 hubieran fenecido por enfermedad. Raymond Carr —en *España, 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 1985 [1982], 3.^a ed., p. 257— propone cifras distintas pero una proporción similar: dos tercios de los muertos se debieron al cólera.

41 En aquella época la Península padece todavía epidemias de cólera; el público conoce por experiencia la enfermedad y probablemente no le haga mucha ilusión que le hablen de ella en el teatro. Al contrario, en 1895 se encuentran alusiones bastante numerosas a la fiebre que contraían los soldados en Cuba.

42 Joan Serrallonga Urquidi, «La guerra de África y el cólera (1859-1860)», *Hispania*, 58/1 (1998), p. 246.

manuscrito original no aludía en ningún momento a la enfermedad. Podemos pensar que el autor quiso curarse en salud, si bien el cólera se menciona en otros soportes, por ejemplo en los textos de Alarcón, Landa o Núñez de Arce. Será que la censura teatral se consideraba como la más estricta de todas.

Ahora bien, después de la abolición de la censura (1868) algunos dramaturgos se sienten atrapados en su posible temeridad y desempeñan ellos mismos la tarea del censor. El caso más patente, por reiterativo, es el de Rafael del Castillo. Autor de dos obras del corpus, en ambos casos decide señalar series de versos que se pueden suprimir durante las representaciones. El proceso sorprende por lo que encierra de antiliterario, de destructivo, en un conjunto que se suele concebir como una totalidad donde hasta el más nimio elemento es necesario. Para acabar con los posibles remordimientos de los directores de escena, Del Castillo comenta, en relación con una de las partes inculminadas, que «pueden suprimirla si gustan, los señores directores de escena, pues no afecta a lo más sustancial de la obra».⁴³ Frente a este hecho nos preguntamos el porqué de esta decisión. ¿Por miedo a disgustar a un público que ya no acudiría a ver la obra? ¿A disgustar al director, que no la incluiría en su programa? ¿Pensando en las autoridades, por si coincidía con uno de esos momentos en que, repentinamente, se restablecía la censura previa? En todo caso, en *Cuba para España* el dramaturgo autoriza la supresión de un largo enfrentamiento verbal entre Francisco, soldado español preso, y un tal Thompson, ciudadano norteamericano poco recomendable. En dos páginas, el autor ataca duramente a los Estados Unidos recordándoles que deben su independencia a Francia y España, acusándoles de colaborar con los insurrectos, de no ser más que bárbaros sanguinarios a pesar de sus riquezas. Quizá haga falta buscar en este miedo a atacar al adversario una reminiscencia de la guerra de África, en la que cualquier actitud crítica hacia Inglaterra, a pesar de ser clara enemiga, había sido censurada. Pero el dramaturgo también se arriesga a conservar este pasaje (dejando que decidan otros sobre su idoneidad), lo que prueba que debía de esperar muchos réditos de semejantes peroratas: el público se entusiasmaba increíblemente durante esas diatribas que

43 Rafael del Castillo, *Cuba para España*, acto I, esc. 16.^a, p. 35.

servían de catarsis colectivas para reemplazar —o añadirse— a otras escenas más violentas que se desarrollaban en la realidad.⁴⁴

Pero ese ejemplo de autocensura no es único, y en una producción anterior, *¡Maldita sea la guerra!*, Del Castillo había hecho lo mismo. Señala con asteriscos las partes que pueden desaparecer, llegado el caso. Esta vez se trata de 61 versos repartidos a lo largo de toda la obra, en series que van de 4 a 16. Queda designada una larga (y pesada) metáfora campestre acerca de las virtudes del trabajo (acto I, esc. 1.^a), 16 versos casi seguidos sobre la fe cristiana (acto I, esc. 4.^a) y otros 9 sobre la bondad de Cristo (acto I, esc. 5.^a). En el acto II, el autor pone entre asteriscos el momento en que el cura suplica a Dios que evite una desgracia a la familia de Luisa y pide cargar con los posibles sufrimientos que se le avecinan. Finalmente, también peligran 16 versos del final del tercer acto, en los que Luisa explica lo que da a sus hijos y el dolor de ser madre. Se trata, siempre, de sermones reducidos, a veces directamente católicos, y probablemente huyera el dramaturgo de la acusación de fundamentalismo en un conflicto —la Segunda Guerra Carlista— en el que la religiosidad extrema se solía achacar al bando carlista. La obra se imprime y se representa en Barcelona en 1874, y al autor no le interesaría mostrar una posición ideológica ambigua.

Otros autores proceden de manera parecida, entre ellos Adelaida Muñiz y Más, que en *Roja y gualda* inserta una «NOTA: los versos señalados al margen con asteriscos pueden suprimirse para abreviar la duración de la obra».⁴⁵ El cuadro dramático escenifica el reencuentro y el enfrentamiento de dos hermanastros, uno nacido en España y el otro en Cuba. El primer (largo) fragmento candidato a la desaparición es una arenga del cubano sobre el amor a la patria —la suya, evidentemente— que bien podría tener visos de legitimación del conflicto. Es muy improbable que el mayor defecto de este parlamento fuera su excesiva duración,

44 *El Noticiero Sevillano* (1839, de 22.4.1898, p. 1) cuenta una manifestación espontánea de espectadores que salieron del teatro San Fernando calentados por la *Marcha de Cádiz* y la *Marcha Real* que ha estado tocando la orquesta. Los manifestantes, cada vez más numerosos, llegan al consulado de Estados Unidos, cuyo escudo arrancan, pisotean y arrastran durante varios metros antes de tirarlo en una fuente. Al final lo destruyen y lo queman. El periódico aclara que el escudo era de cinc y de respetables dimensiones.

45 Adelaida Muñiz y Más, *Roja y gualda*, acto I, esc. 1.^a, p. 5, nota.

al contrario de los demás casos, que sí frenan la acción. En general son 2 ó 3 versos que comentan la acción de una manera superflua. En este caso, ¿sirven esos pasajes para justificar el primer gran recorte y ocultarlo en parte? Cuando las funciones son llevadas a cabo por profesionales, ¿de verdad los escasos minutos así ganados eran de alguna utilidad? Hasta donde podemos saber, las dos compañías que representaron la obra hicieron suyo este último argumento y eliminaron cuantos versos pudieron. La prudencia debe imperar en las elecciones de cuantas personas están implicadas: más vale una obra amputada que una suspensión, por lo menos en términos de derechos de autor y de ingresos para los actores.

Tercer ejemplo: en diciembre de 1898, Manuel Rovira y Serra da un permiso similar al actor que represente su monólogo *Retorn (el repatriat)*. La obra escenifica el regreso de Cuba de un soldado que despierta a su padre en plena noche para poder morir en sus brazos. El fragmento amenazado sirve para mostrar que a este soldado, pobre, agónico, no le queda absolutamente nada. Cuando le ataca un bandolero, exigiendo la bolsa o la vida, él no puede entregar nada, pues no posee ni lo uno ni lo otro; el bandido, al descubrir que su víctima es un soldado de vuelta de Cuba, se ofrece a recaudar fondos para él, y el repatriado comprueba que da lástima hasta a los ladrones. El relato que hace el protagonista de este asalto cobra todo su sentido con los dos versos que lo introducen: «No'n tinch de pó; es mal de'ls richs; que'ls pobres / ne fem a n'ells, qu'han fujan recelosos».⁴⁶ A finales de 1898, cuando tantas familias pobres lloran la pérdida de un hombre y, luego, la de su posible subsistencia, mientras los más ricos se compadecen, en el teatro entre otros lugares, de la suerte de aquellos, probablemente sería prudente contemplar la supresión de esos versos en función del público. Otros 6 versos a lo largo de la obra sufren la misma suerte, pero resultan tan insignificantes que pensamos que su única utilidad es ocultar el fragmento antes comentado.

Si esos tres dramaturgos solo autorizan posibles recortes, sabemos que Francisco Palanca y Roca los impuso cuando se representó su obra *¡Valencianos con honra!* Una advertencia final explica que «Todos los versos que tienen al margen el signo (–) se suprimieron en la representación por con-

46 Manuel Rovira y Serra, *Retorn (el repatriat)*, p. 8.

veniencia del autor». ⁴⁷ Solo hay 12, pero, evidentemente, ácidos, ya que hacen del Gobierno el responsable de la sublevación republicana de Valencia y posteriormente subrayan la desigualdad de una lucha en la que el vencedor real no es quien se llevó la victoria moral. Finalmente, profetizan la república federal como forma de Estado para el conjunto de España. La abolición de la censura es aún muy reciente, ya que la obra se estrena el 8 de enero de 1870. Son tiempos difíciles y agitados y esto hace que el paso atrás del dramaturgo sea muy comprensible. Se entiende tanto mejor el entusiasmo que rodeó la obra, tal y como lo cuenta Emilia Pardo Bazán, sabiendo que se presentó una versión edulcorada destinada a preservar la sensibilidad de los más conservadores. ⁴⁸

La censura, restablecida a ratos, puede hacer gala de una gran severidad, lo mismo que el público. La reacción de Del Castillo, o la de Palanca, al fin y al cabo no es tan sorprendente ni, probablemente, desproporcionada. Es la ideología del público, tanto o más que la del autor, la que los espectadores reconocen y saludan en una obra patriótica cuando deciden asociarse a su representación. La clase media-alta catalana y valenciana que presenció *¡Maldita sea la guerra!* o *¡Valencianos con honra!* no podía adherirse a la imagen que se le ofrecía en las versiones completas de esas dos obras.

La censura impuesta por el público

La concurrencia no duda en manifestar su descontento, y, al ser, en última instancia, quien garantiza la supervivencia de una obra, goza de cierto poder en este terreno. Pascual Martínez Moreno lo reconoce implícitamente cuando decide acceder a la petición de una «ínfima minoría del público» y suprimir, en *Un alcalde en la manigua*, la fábula de la misa, que había desagradado a unos cuantos. A pesar de todo, no puede evitar introducir una advertencia final sobre su intención en la versión impresa de la obra, para explicarles lo inadecuado de su actitud. La fábula en cuestión

⁴⁷ Los versos suprimidos son los siguientes: «DON JUAN: El gobierno les armó, / y ahora solo porque quiere, / les dice: “El fusil o muere”. / Por eso se sublevó» (acto II, esc. 6.ª, p. 41); «DON JUAN: si la bomba y el cañón / contra el derecho natural, / venció en lucha desigual, / tuyo [del pueblo valenciano] ha sido el galardón [...]. Que siendo noble y leal, / juro por esa bandera / que al fin tendrá España entera / república federal» (acto III, esc. 13.ª, p. 65).

⁴⁸ Emilia Pardo Bazán, *La tribuna*, p. 253.

muestra que la misa es una serie de rituales incomprensibles para quienes no los conocen y que a estos puede parecerles cosa de locos: mujeres que llegan con las manos sucias para limpiárselas al entrar, un hombre y un niño disfrazados de mujeres que leen, beben, etcétera. Se le acusó de irreverencia, recriminación que no acepta, primero por no literaria y luego por falsa. Explica a sus censores ignorantes que «carácter de lo cómico es tomar los asuntos más elevados para desarrollarlos en una forma distanciada de la grandeza del fondo, desequilibrio en que estéticamente se fundan sus efectos». Añade que, si el proceso es censurable tratándose de misa, debe serlo sistemáticamente. Finalmente, alude a una fábula del padre Coloma sobre la creación de los seres humanos. En este relato, un mono le roba a Dios la costilla que pensaba utilizar, pero, evidentemente, esto no se censuraría, «porque en ningún caso protestarían de un cuento que lleva el sello de la Compañía de Jesús».⁴⁹ Estas citas plantean la cuestión de la autoridad fuente del discurso. El dramaturgo ha llegado a una conclusión parecida a la que emerge desde el inicio de este estudio: la incapacidad de los espectadores para separar el mensaje de quien lo pronuncia, con las consiguientes posibles confusiones. Por otra parte, justifica una de las tendencias frecuentes de este teatro: el tratar en un modo cómico un sentimiento que se considera muy noble. Esta obra solo pretendía hacer reír, aunque era patriótica.

Más que nada, este ejemplo demuestra que el teatro se entiende como un producto destinado al consumo y que la satisfacción del cliente es lo primero en una economía de mercado. Sin embargo, sería erróneo considerar que se trata de un producto cualquiera, incluso en el campo estrictamente cultural, porque ostenta especificidades que las autoridades temen y que justifican la puesta en marcha de un mecanismo bastante pesado. Aunque oficialmente no sigue existiendo a lo largo de todo el periodo estudiado, la censura institucional nunca deja de estar presente, de manera más o menos explícita; por ello es importante definir sus características.

La censura institucional

Nos enfrentamos a una doble modalidad de censura: además de la que se ocupa de las obras de teatro militar de actualidad, que las evalúa

49 Pascual Martínez Moreno, *Un alcalde en la manigua*, p. 31.

separadamente, también entra en juego la que contempla la producción general y que, mediante unos decretos concretos, influye asimismo en la escritura de algunas piezas. Interesarse por la censura institucional es plantearse la cuestión, más amplia, de la recepción del teatro patriótico por el poder establecido, que a priori no le era hostil, pues a veces las municipalidades llegaban incluso a financiar unas cuantas representaciones. Otra prueba de la benevolencia que se tiene desde el poder con este tipo de teatro es la anécdota de lo que les sucede en 1859 a los autores de *España y África*, que, por no respetar las consignas administrativas a la hora de presentar su manuscrito a la censura, tienen que pagar una multa. Escriben a la reina para que la cancele y ella accede a su petición «considerando [...] el impulso patriótico que movió a los interesados para escribir y poner en escena dicha obra».⁵⁰ De todas maneras, no todo es rechazo por parte de las autoridades, y la censura debe permitir controlar esta producción en función de sus intereses. Estudiarla conduce a vislumbrar, en sus verdaderas proporciones, sus sentimientos hacia estas piezas.

Tentativa de cronología

La censura dista mucho de ser homogénea a lo largo de todo el período. A los años oscurantistas de Fernando VII les sucede, en 1834, una «ley de imprenta» que consagra un párrafo a la cuestión de las obras teatrales: ha de examinarlas uno de los censores, que, luego, presenciara la función para asegurarse de que los cómicos no cambian en nada el texto autorizado. Sin embargo, probablemente para tomar en cuenta la especificidad del texto teatral, destinado a ser escenificado, el asunto de la pertinencia de una ley de censura propia de este dominio resurge de manera cíclica, y la situación es bastante confusa hasta 1840. Ese año se pone en marcha una junta de censura que permanece activa hasta febrero de 1857 y que demuestra una mayor permisividad durante el bienio progresista, de 1854 a 1856. En 1857, Nocedal, entonces ministro de Gobernación, instaura, de nuevo, medidas represivas. Las dobla, en noviembre de 1859, una censura militar que impone el recién titular del puesto, José Posada Herrera, a causa del comienzo del conflicto. En esa tensa atmósfera aparece, en sustitución de la junta, un censor único

50 AHN, Consejos, leg. 11 390, n.º 25.

especialmente destinado al ámbito de Talía. Se le mandan las obras para que las examine, pero incluso después de que las haya aprobado se pueden suspender las representaciones si provocan algún escándalo. La Revolución de septiembre de 1868 incluye entre sus primeras medidas la abolición de esa censura teatral.

Ya no se restaurará la censura previa, aunque en 1886 un muy estricto «Reglamento de policía de los espectáculos» viene a organizar la vida teatral y causa algunos revuelos. Vigente desde el principio del período de estudio, la censura parece haber alcanzado su grado máximo de severidad en 1857; luego no vuelve a funcionar de manera tan autoritaria hasta 1868, en vísperas de la Gloriosa. Por otra parte, gracias a disposiciones sucesivas aprobadas en 1851 y 1852, se levantó la interdicción que pesaba sobre ciertos géneros teatrales. En cambio, reducir el número de censores a uno solo condujo a abrir una puerta más a la arbitrariedad, una constante de toda la historia de la censura.⁵¹ Rumeu de Armas califica el decreto de 27 de febrero de 1879 como una restauración implícita de la censura.⁵² Ni siquiera el Ministerio de Gobernación lo veía claro, y dejó constancia de ello en una circular de 1881 que rezaba: «contra el espíritu y letra del artículo 13 de la Constitución del Estado se ejerce hoy, respecto de las obras dramáticas, una censura previa que [...] carece de fundamento legítimo en que apoyarse».⁵³ Como consecuencia, se abroga esta real orden de 1879 que obligaba a mandar dos ejemplares de cada obra al Ministerio de Gobernación, diez días antes de la representación. A cambio, desde entonces las empresas teatrales tendrán que dar a conocer al gobernador de la provincia, o a la autoridad superior de la localidad, la escenificación de toda obra nueva, tres días antes, comunicando el título y el nombre del autor —o su representante en caso de una pieza anónima—. Este nuevo real decreto se promulga el 26 de febrero de 1881.⁵⁴

51 Todos estos datos, y un repaso histórico más detallado, en Rubio Jiménez, Jesús, «El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)», en José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, vol. II: *Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 625-762, e ídem, «La censura teatral en la época moderada».

52 Rumeu de Armas, Antonio, *Historia de la censura gubernativa en España*, Madrid, Aguilar, 1940, p. 202, n. 1.

53 AHN, Ministerio de Gobernación, leg. 63A, exp. 25, p. 20.

54 *Ibidem*, pp. 20-22.

Paralelamente a esa vida «oficial» de la censura, en lo cotidiano aparece mucho más a menudo, y en particular en los momentos de crisis. Así, en 1885, el gobernador de Valencia teme desbordamientos a causa del incidente con las islas Carolinas: manda prohibir la representación, en el Apolo de la ciudad, de una obra cuyo tema, sin embargo, según los periódicos de la época, no representaba ningún peligro.⁵⁵ Algunas semanas después, *La Correspondencia de España* anuncia el estreno próximo, en el teatro Martín de la capital, de *Las Carolinas*, que hasta entonces no se había podido representar «por la prohibición que pesaba sobre las empresas».⁵⁶ En realidad, siempre hay alguna segunda instancia —susceptible de erigirse en censor— que se materializa en las autoridades civiles locales, sea cual sea la jurisdicción nacional vigente para el teatro. Por eso se llega a veces a ciertas contradicciones, como en el caso de *El puesto de las castañas*. Si bien la obra no pertenece al corpus, su autor, Navarro Gonzalvo, sí, y en este caso se interesó por la vida cotidiana de la concurrencia. A pesar de sus numerosas alusiones políticas, la revista pudo estrenarse gracias a la desidia del delegado encargado de esos asuntos, que no fue a los ensayos. Este quedó suspendido durante quince días y las representaciones se cancelaron. Tres meses más tarde la obra fue escenificada en Valencia y contó con una gran afluencia de público, gracias en gran parte a su vitola de prohibida. Los espectadores se llevaron una gran desilusión, ya que no vieron nada distinto de otras muchas revistas,⁵⁷ lo que bien demuestra que la censura a veces acarrea efectos deformantes. Para oponerse, teóricamente por lo menos, a la arbitrariedad que vincula la esperanza de vida de las obras con la buena voluntad de los gobernadores civiles, se promulga el reglamento de 1886.

Ahora bien, independientemente de la legislación vigente, el funcionamiento de la censura permite pensar que los intereses nacionales se superponen a todo lo demás en períodos de conflicto, y entonces, casi siempre, se restaura una censura previa. En semejantes circunstancias las

55 «El gobernador de Valencia ha prohibido en el teatro de Apolo de aquella capital una obra que, aunque tenía alguna relación con el asunto de las Carolinas, no ofrecía, según nos dicen, nada que pudiese producir ni el más pequeño conflicto». *La Correspondencia de España*, 10030, de 7.9.1885, p. 3.

56 *La Correspondencia de España*, 10128, de 14.12.1885, p. 4.

57 *Diario de Barcelona*, 353, de 19.12.1885, p. 4. La reseña se publicó antes, el 17.12.1885, en el periódico valenciano *Las Provincias*.

autoridades se muestran extremadamente severas. En Jerez, en 1899, se había anunciado la obra *Un repatriado*, pero finalmente el monólogo fue «desautorizado por la previa censura y, por lo tanto, ya no se pondrá en escena». ⁵⁸ Esta censura no solo ataca a las piezas que se podrían considerar peligrosas, como las de teatro militar de actualidad: la traducción de *Frou Frou* de Sardou también fue blanco de este mecanismo en pleno estado de guerra (que fue decretado en la Península a principios de mayo de 1898 y no se levantó hasta febrero de 1899). La verdadera cronología se escribe en realidad día a día, en una muy estrecha relación con los acontecimientos.

De la necesaria censura

Los vaivenes señalados testimonian cierto malestar de la censura, cuya legitimidad se cuestiona a lo largo del período de manera más o menos acuciante. En 1859, acerca de la cuestión de un teatro subvencionado o no, la Academia de Ciencias Morales y Políticas se lanza a elaborar un informe donde establece lo nocivo de un teatro inmoral cuya contemplación corrompería sin remedio a la población. Francisco de Cárdenas concluye que el Estado tiene la obligación de vigilar un espectáculo potencialmente dañino para sus intereses, y da por supuesto que lo único censurable es de naturaleza moral o ideológica; en ningún caso trascienden preocupaciones estéticas ni existe crimen de lesa literatura. Por mala que sea una obra no peligra a causa de ello, aunque Ferrer del Río, censor hasta 1864, lo lamenta en su informe para *Al África, españoles*, cuya representación autoriza a su pesar («ya que no soy censor literario»). ⁵⁹

La problemática de la validez de semejante acción represiva y del poder del teatro sobre la sociedad no va a dejar de plantearse a lo largo del período. Regularmente salta a las páginas de los periódicos, lo que permite que unos y otros opinen. En 1863, un crítico teatral del *Diario Español* consagra el preámbulo de su reseña a la censura gubernativa, cuya inutilidad y arbitrariedad subraya: nunca se podrá parar una idea, definir criterios según los cuales el hombre pueda enjuiciar su propia sociedad. Este último punto mal disimula su amargura: las dos obras que acaba de ver le

⁵⁸ *La España Artística*, 100, de 1.1.1899, p. 10.

⁵⁹ AHN, Consejos, leg. 11 394, informe 240.

parecen moralmente censurables y no entiende que una censura tan estricta las haya autorizado. Este supuesto laxismo de la censura que denuncia demuestra, en su opinión, toda su arbitrariedad. Lo paradójico es que denuncia su crítica alegrándose de que uno pueda así expresar libremente su opinión.⁶⁰

Durante toda la segunda mitad del XIX, situarse como defensor de la censura supone ser acusado de reaccionario. Los que lo hacen argumentan este apoyo aludiendo a autoridades liberales y francesas en general. En 1870, el catalán Miquel y Badía publica tres textos sobre la «libertad del teatro».⁶¹ La primera parte consta de consideraciones generales sobre la especificidad del teatro y, por lo tanto, sobre la necesidad de reservarle una censura aparte, aunque existe la libertad de prensa. No le parece nada dañino, ya que suspender una representación no significa que la gente no pueda comprar y leer el texto. Casi inmediatamente pasa a referirse a la historia del teatro francés, y recuerda que durante la Revolución de 1789 la abolición de la censura se reveló peligrosa, con lo cual el Consejo General de París volvió a instaurarla, decisión invalidada luego por la Convención. Su argumentación continúa indicando que hasta la extremista Convención tuvo que reconocer su error e imponer ciertas directrices en agosto de 1793. Sigue su repaso histórico hasta 1848 y la vuelta a una libertad total, matizada de nuevo en 1850 por el restablecimiento de la censura previa. El autor concluye así, sin añadir nada más, pero la intención es clara: Francia, tan liberal, intentó dos veces librar al teatro de toda censura, y las dos veces se arrepintió al cabo de un tiempo de observación. Ahora han transcurrido dos años desde la Gloriosa, el mismo plazo que separó 1848 de la vuelta de la censura.

Los sobreentendidos salen claramente a la luz en las siguientes entregas. Uno de los artículos ataca despiadadamente la obra *La passió política*, cuyas escenas paródicas contra grandes figuras del Gobierno se enhebran alrededor de la pasión de Jesucristo. Miquel y Badía, escandalizado, desaconseja, por regla general, las parodias, argumentando que únicamente la

60 F. Villalba, «Crítica teatral. De la censura en general y de la dramática en particular», sección «Folletín» del *Diario Español*, 3310, de 11.3.1863, pp. 1-2.

61 Francisco Miquel y Badía, «La libertad del teatro», *Diario de Barcelona*, 183, de 2.7.1870, pp. 6720-6722; 189, de 8.7.1870, pp. 6936-6938, y 196, de 15.7.1870, pp. 7200-7202.

delicadeza de un Cervantes o de un Ramón de la Cruz permite llegar a un producto aceptable. Una semana después, el periodista retoma su demostración apoyándose en dos piezas del período de la Convención que provocaron grandes reacciones entre el público y comenta: «las producciones políticas, o de circunstancias, han predominado en los tiempos de exaltación y fanatismo, dejando en pos de sí recrudescencia de odios, desórdenes y la muerte del buen gusto y del sentimiento artístico». Y eso que en Francia ese tipo de obras raramente ponían en escena a personas reales. La última página de la postrera crónica llega al meollo:

Desde que se suprimió en España la censura dramática han menudeado las piezas de circunstancias en nuestros teatros y se han distinguido por lo desgarbado, antiliterario o insulso de su composición y por el cínico descaro con que han dibujado a los hombres anteriores y posteriores a la Revolución de Setiembre, presentándolos a todos bajo el aspecto más mezquino y repugnante y malvado en no pocas ocasiones.⁶²

El final del artículo sirve para probar que se deben prohibir esas obras; la literatura no perderá nada en ello en términos de calidad, y hay que dar carta blanca a un censor que actúe guiado por la razón. Si este ataque frontal contra el teatro de circunstancias, político o de actualidad militar lo firma un individuo, sin duda representa a un conjunto importante —y más bien conservador— de lectores de Barcelona. Semejante punto de vista debía de ser compartido.

De hecho, la opinión pública no parece lista del todo para una total libertad de expresión, ya que de vez en cuando se ponen en marcha unos mecanismos que podríamos llamar *de sustitución*. Por ejemplo, la famosa «Partida de la Porra», que, durante una no menos famosa acción en contra de la obra *Macarronini I*, en noviembre de 1870 (cinco meses después de la salida de tono de Miquel y Badía), hiere gravemente a varias personas, entre espectadores y actores, además de saquear el teatro. La comedia, que se burlaba abiertamente del nuevo monarca, no gustó a las autoridades, encubiertas apenas tras estos justicieros de la buena moral.⁶³

62 Francisco Miquel y Badía, «La libertad del teatro», *Diario de Barcelona*, 196, de 15.7.1870, pp. 7201 y 7201-7202, respectivamente.

63 El relato de los hechos, en Nancy J. Membrez, «Eduardo Navarro and the *Revista Política*», pp. 321-322. Otras precisiones, en Alberto Castilla, «Teatro y sociedad en la Restauración. La era de los divos», *Tiempo de Historia*, 57 (1979), pp. 92-109, esp. pp. 93-94.

El tema de la censura vuelve al primer plano a finales de septiembre de 1885, por la suspensión, tras su exitoso estreno, de la ya mencionada *El puesto de las castañas*, de Navarro Gonzalvo. Será la ocasión para que Miquel y Badía, quince años después, reitere sus tan inmutables ideas sobre la censura, que concluyen con un párrafo copiado textualmente del anterior artículo. Se parapeta de nuevo tras el ejemplo francés para demostrar que su punto de vista no delata a un reaccionario asustado y trae a colación la prohibición de representar la obra *Germinál* en cualquier escenario galo.⁶⁴ La constante referencia a Francia no es nada despreciable, y los archivos del Gobierno español arrojan luz sobre una preocupación muy parecida. Allí duerme el relato completo de una sesión de la Cámara en el vecino país que desemboca en el mantenimiento de la censura dramática, a raíz de los revuelos provocados por una doble interdicción: la de *Germinál*, ya mencionada, y la de otra obra titulada *Juárez*. Se reproducen las palabras del ministro de Instrucción Pública, el señor Berthelot, sobre lo peligroso de la reunión propiciada por una función teatral, aun cuando desembocara en una manifestación patriótica espontánea. La conclusión, a la que se adhiere el autor del informe, es la ruptura del pacto social, que conllevaría, inevitablemente, una permisividad excesiva en el área teatral.⁶⁵ Fortalecido por un precedente que parece dar el visto bueno a su actuación, el Gobierno decide adoptar un nuevo reglamento de policía teatral en 1886, con lo que el debate se reabre. *La Correspondencia de España*, muchas veces portavoz del Gobierno, defiende el texto insistiendo en lo que constituye, a su parecer, el mejor argumento: si bien hay censura, esta no es previa. Solo el estreno obliga a mandar el texto de la obra al gobernador, y ha de tener lugar la primera representación para que las autoridades procedan según convenga.⁶⁶ Escaso consuelo para unos profesionales para quienes la suspensión de una obra ya aprendida por los actores y cuyo decorado, a veces, costó bastante supone unas pérdidas más o menos importantes.

La oposición sabe hacer un uso político de la censura cuando le conviene y la utiliza como arma arrojada contra el Gobierno. En febrero de

64 Francisco Miquel y Badía, «La censura en el teatro», *Diario de Barcelona*, 307, de 3.11.1885, pp. 12535-12537.

65 AHN, Ministerio de Gobernación, leg. 32A, exp. 5.

66 *La Correspondencia de España*, 10363, de 6.8.1886, p. 3.

1887, la prohibición de *La piedad de una reina*, de Marcos Zapata, se convierte en cuestión de Estado en el Congreso durante un par de días.⁶⁷ La sensibilidad al tema es cada vez mayor, como demuestra el hecho de que, en señal de protesta, varios famosos dramaturgos, compositores y editores (Echegaray, Sinesio Delgado, Navarro Gonzalvo, Ramos Carrión, Pérez y González, Chapí, Fiscowich...) prohíben que se representen obras suyas el viernes 25. Paralelamente, el mismo día, el Círculo Artístico-Literario organiza una velada para leer en público la obra prohibida.⁶⁸ El evento se anuncia en la prensa y cosecha un gran éxito, lo mismo que la tirada del texto: los 7000 ejemplares se agotan en unos días. La censura parece temer, más que cualquier cosa, la representación, como si ella sola encerrara el potencial peligro.

Los peligros del teatro para el Gobierno

La encarnación del texto

Lo primero que convierte el texto teatral en un arte aparte, y también en un arma, es esa posibilidad de encarnar las palabras. Ya lo decía Miquel y Badía en su primer artículo sobre la censura, subrayando la especificidad del espectáculo teatral. Para destacar mejor todas las intenciones —malas, ni que decir tiene— de su texto, el dramaturgo dispone de actores

que hagan claro y presenten con marcado relieve el valor de cada una de las frases, el sentido de una palabra, que fácilmente pasaría inadvertido sin la ayuda de la entonación, del gesto, de la actitud, de la expresión del rostro, sin el apoyo de los muchísimos recursos que se le ofrecen al artista dramático para dar vida e interés, por medio de un cabal desempeño, a caracteres, situaciones e incidentes. Y cuando la simple declamación de una escena, de un diálogo, no se considera bastante para despertar el entusiasmo del público, o para excitar su odio en contra de ciertos personajes o de señalados partidos políticos, el teatro dispone aún de la música, que, manejada a tiempo, obra maravillosamente sobre el ánimo, y de la pintura, que, por medio de las decoraciones, presta a la época o al sitio que desarrolla la acción un colorido en armonía con los pensamientos y con los fines del poeta, y que se insinúa fuertemente en los espectadores por dirigirse al sentido de la vista, uno de los que más ayudan a la imaginación para dar forma sensible a los conceptos de la inteligencia.⁶⁹

67 Las actas de las sesiones, en *La Correspondencia de España*, 20.2.1887, 25.2.1887 y 26.2.1887, pp. 2-3 en cada caso.

68 *La Correspondencia de España*, 10 566, de 25.2.1887, pp. 1 y 3.

69 Francisco Miquel y Badía, «La libertad del teatro», *Diario de Barcelona*, 183, de 2.7.1870, p. 6721.

Esta larga cita deja bien claro hasta qué punto los «soportes visuales» de la representación infunden miedo al periodista. El principal intermediario es, evidentemente, el actor, quien guía al espectador en su descubrimiento del texto. Tratándose de obras de circunstancias, también puede referirse a la actualidad e insistir en lo que hubiera podido escapársele a un espectador un tanto distraído. Este es el doble papel que desempeña la compañía que pone en escena *El guirigay* en Cádiz. Comenta un crítico:

Ahí vimos también al pacientísimo Don Práxedes, representado perfectamente por el modo que se desfiguró para imitar al personaje [...]. Con una perspicacia delicadísima, el público, principalmente el de los pisos altos, recogió las más ligeras alusiones, rió por ellas y las aplaudió, verdad es que los actores subrayaron oportunamente las frases de intención.⁷⁰

El parecido físico, la imitación de ciertos tics, la elección de los trajes, todo debe participar en la materialización del personaje-modelo, cuya identidad no siempre se designa claramente en el texto. La representación disipa las dudas que pudieran quedar acerca de la identidad de los personajes. Prohibir la función mientras se autoriza la difusión del texto impreso es limitar su acceso a un público culto, manifestar cierto temor hacia una precisa parte de la población, hacia un público más «popular». Es otro de los miedos que despierta este teatro: se le imaginan unos espectadores muy variados y potencialmente peligrosos, ya que la enseñanza escolar no siempre ha dejado en ellos su impronta. En el teatro no hace falta saber leer para entender lo que está pasando.

Los peligros del poder de difusión

Lo que aquí solo deducimos leyendo entre líneas se escribe y se discute con ocasión de un decreto muy controvertido de 1867 destinado a prohibir la representación de obras enteramente escritas en «dialecto», o sea, que no estén en castellano.⁷¹ De nuevo se concibe el teatro como la manera más eficaz de alcanzar un amplio público. Respecto a las obras en catalán, se teme que la difusión de un idioma distinto al del poder central favorezca las disensiones. El delegado que debe sentenciar sobre una propuesta del censor interino destinada a prohibir esas obras en «dialecto» escribe:

70 *Revista Teatral* (Cádiz), 81, de 20.2.1894, p. 2.

71 Para todo el debate que paso a resumir, véase AHN, Consejos, leg. 11 371, exp. 13.

Es evidente que uno de los elementos más poderosos para mantener en todo su vigor el espíritu autonómico de todos los pueblos es el lenguaje; lo es igualmente que el teatro es el medio más eficaz para generalizar el uso de la lengua patria en las provincias donde aún predomina el de dialectos especiales.⁷²

Añade que la ausencia de medidas restrictivas llevaría, en su opinión, a una desaparición del teatro en castellano en Cataluña.

Todo empezó por un exceso de celo del censor provisional, al alegar que no entendía las obras en «dialecto», precisamente cuando estas conocían un considerable desarrollo, y propuso entonces prohibirlas. Solo se aceptarían las piezas con un uso anecdótico del «dialecto». En un primer momento, y a consecuencia del informe, se adopta la propuesta y se prohíben las obras por decreto de 15 de enero de 1867. El escándalo es inmenso en Cataluña, la única región señalada en realidad, por el auge de la producción teatral en catalán. Varios escritores, y luego el Ateneo Catalán, piden al Gobierno que abroge el decreto. Insisten en el enorme prejuicio moral y financiero que acarrearía para los actores y autores que viven exclusivamente de ello, así como para el público únicamente catalanohablante, al que se terminaría por dañar. Concluyen reafirmando su fuerte vínculo con la nación y negando que este teatro pueda representar una vía de oposición.

El Consejo acaba proponiendo la abrogación del decreto, si bien se enfrenta con algunas resistencias, ya que varios miembros desean que, por lo menos, se imponga una cuota paritaria entre los dos idiomas para la programación de los teatros en catalán. Aducen como principal argumento a su oposición al teatro en catalán la completa ausencia de prejuicios que resultaría para la nación española en caso de desaparecer el idioma del condado. Su menosprecio iguala a las alabanzas que dedican a la antigua lengua de Oc (lemosín), símbolo de cultura, de civilización, una lengua a la que, en todo caso, les vendría bien a esos autores catalanes consagrarse, «que esto les cumple mejor que prestar su musa a la rudeza del vulgo incapaz de apreciarla».⁷³ Parece subyacer, de nuevo, la división entre un público popular, con pocas letras (lo que demostraría su ausencia de dominio del castellano), al que se teme, y otro, culto y leído, del que no se desconfía tanto.

72 AHN, Consejos, leg. 11 371, exp. 13, ff. 5-6.

73 *Ibídem*, f. 23.

Siguen las discusiones en el Consejo y se multiplican los argumentos a favor de la abrogación del decreto, aunque no siempre rindan homenaje al catalán. Descrito por algunos como un dialecto muy debilitado, una mera sombra de la lengua culta que representaba antaño, se habría convertido en algo más bien inofensivo. Prohibirlo sería, pues, una manera de alentar los deseos autonómicos y revitalizar la reivindicación de un idioma que se está tambaleando. Para terminar, la mayoría confía en el paso del tiempo para que surja un verdadero sentimiento de pertenencia a la nación y reconoce que los catalanes han demostrado su amor a España en varias ocasiones. Al final se anula efectivamente el decreto. El autor de la propuesta inicial solo pide a los autores que adjunten a sus obras una fiel traducción al castellano para el censor, y le toca a este archivar cuidadosamente esas obras.⁷⁴ El poder vislumbró un posible peligro para su hegemonía, pero la respuesta del Ateneo parece sincera, ya que en 1867 la reivindicación del catalán todavía no es sino cultural. Aunque se utilice a veces para desdorar al vecino castellano, nada secesionista trasluce en esas piezas, de las que hablaremos largo y tendido más adelante.

Otro peligro, intrínseco a la representación, es el que conlleva la reunión del público. La recepción del texto se realiza en grupo en vez de por medio de una lectura solitaria e individual. El efecto de las masas asusta a las autoridades, pues temen que se le desborden llegado el caso. Por eso algunas obras del corpus presentan en su versión impresa fragmentos que se censuraron en las representaciones. Por ejemplo, en *El héroe de Anghera*, una nota al pie señala que «lo entrecomado es lo que ha sido atajado por la censura y a que se refiere el dictamen que al final se inserta, y por tanto queda prohibida la representación, debiendo empezar su relación el sargento con las palabras de “Cádiz, la bella”, etc.». ⁷⁵

Un texto por crear

Si las autoridades siempre dejan abierta la posibilidad de suspender una función, aun después de autorizada la obra por la censura, es que puede mediar una gran diferencia entre texto escrito y texto representado. Nada impide a los actores, una vez en el escenario, recitar lo que se les

⁷⁴ Ibídem, f. 27.

⁷⁵ Miguel Ayllón y Altolaguirre, *El héroe de Anghera*, acto II, esc. 2.ª, p. 26.

antoje, alejarse del texto original. Tampoco puede reinar la anarquía más descabellada: el espectáculo se efectúa entre muchos y la parte de improvisación debe tener en cuenta la capacidad de reacción de los demás actores. Pero esos añadidos potenciales sí que se dan, y no siempre se pueden controlar. Ya dijimos hasta qué punto era usual la práctica de la morcilla, y con ella se plantea la cuestión de los límites que no se deben traspasar.

En 1896 arrasa la obra *Cuadros disolventes*, y el actor que hace de Gedeón se acostumbra a introducir estrofas suplementarias en su texto. A mediados de agosto enfada a las autoridades, y a partir de entonces el gobernador de Madrid, sistemáticamente, o casi, manda prohibir un par de coplas de Gedeón. La prensa arremete contra esta censura y se afana por publicar las coplas en cuestión, día tras día, modificación tras modificación. Así, el día 16, *El Heraldo de Madrid* abre fuego con un artículo de fondo sobre la legitimidad de la actuación del gobernador. Federico Urrecha, quien firma la diatriba, exclama para empezar:

Sin que me lo juren aseguraría yo que el Conde de Peña Ramiro no se ha enterado bien antes de firmar una comunicación oficial en que se dicen dislates como el de calificar de abuso la invención de cantables que se añaden al libro tal y como primeramente lo examinó el gobernador. Esto no es un abuso, sino cosa perfectamente lícita.⁷⁶

Por otra parte, siempre según él, aunque el texto encerrara ataques a la buena moral, difamaciones, esto no compete al gobernador sino a la justicia. Minuciosamente, el diario va publicando las coplas prohibidas los días 19, 21 y 26.⁷⁷ Ahí estriban todas las contradicciones de una censura que calla lo que imprime. El ejemplo ilustra también hasta qué punto la inserción de morcillas podía cambiar la naturaleza de un texto y darle visos de obra de actualidad militar cuando no lo era en absoluto en un principio.⁷⁸ El texto teatral, siempre por crear, es fuente constante de sorpresas

76 Federico Urrecha, «Madrid», *El Heraldo de Madrid*, 16.8.1896, p. 1.

77 Como botón de muestra, citemos una: «pasan tantas cosas raras / en este pobre país, / que nos dan cada camelo / que nos ponen en un tris. / Cuando el blanco de las iras / no es el pobre Gedeón, / a un mulato sospechoso / meten en la prevención. / Y resulta, como siempre, / una plancha colosal, / pues a mí, sin haber causa, / me prohíben el cantar, / y el mulato, ni es mulato, / ni chicha, ni limoná». Citado en *El Heraldo de Madrid*, 21.8.1896, p. 3.

78 Los *Cuadros disolventes* solo hablan del complicado presente bélico de la Península en 6 versos del tercer cuadro que aluden a la intromisión norteamericana. Sin embargo,

difícilmente controlables. Por definición, el Gobierno solo puede intervenir cuando ya se cometió el delito y, en el mejor de los casos, prohibir que se repita. En el momento de la suspensión de las garantías constitucionales, en 1898, el artículo 13, sobre la libertad de expresión, se pone entre paréntesis y la censura actúa contra los periódicos.⁷⁹ Un diario sevillano relata el éxito alcanzado por una obra en La Coruña, y en particular los aplausos que recibió Pepe Riquelme cuando cantó una morcilla patriótica. El periodista detalla el momento de la obra donde se insertó, pero solo proporciona al lector un par de líneas en blanco que terminan con las últimas palabras de la morcilla. Y concluye: «la ovación a y a Riquelme fue indescriptible».⁸⁰ El misterio sigue en pie para el lector sevillano, pero no así para los espectadores gallegos presentes en la función.

La Correspondencia de España (14417, de 27.7.1897, p. 4) cuenta que en Alicante, cuando se repone la obra, «se ha introducido como novedad una relación en valenciano sobre el último empréstito de Cuba, que gustó mucho, tanto por la nota patriótica que en ella domina como por la gracia con que esta está siendo repetida entre atronadores aplausos». Esta práctica tuvo que generalizarse hasta tal punto que la pieza pasó a considerarse luego como una de las «dos obras relacionadas directamente con los acontecimientos» que tuvieron éxito, según valoración de Carlos Serrano (*Final del Imperio*, p. 73).

79 AHN, Ministerio del Interior, serie B3, leg. 60, exp. 9, f. 1: «Por Real Decreto de 14.6.1898 fueron suspendidas las garantías constitucionales en toda la Península e islas adyacentes con motivo de la guerra de Estados Unidos». Se restablecerán el 23 de agosto de 1898 para permitir el normal desarrollo del proceso electivo.

80 *El Noticiero Sevillano*, 1945, de 6.8.1898, p. 1.

EL CONTROL DEL GOBIERNO SOBRE EL TEATRO DE ACTUALIDAD MILITAR: LA CENSURA INSTITUCIONAL

La censura como institución

Constituir una autoridad literaria y política

Aunque a veces el resultado parezca algo confuso, existen unas normas muy estrictas que dibujan una serie de constantes. De hecho, se han establecido unos mecanismos muy pesados, probablemente para intentar limitar lo más posible las infracciones. Entre 1859 y 1868 se concibe al censor como una institución central y centralizada,¹ que pondría a todos en un pie de igualdad, por lo menos en un principio. Al tratarse de una sola persona que carga con todo, las autoridades toman la precaución de designar a personalidades seguras desde el punto de vista político y con formación literaria. Primero se le confía el puesto a Antonio Ferrer del Río, quien lo ocupa desde su creación, el 19 de diciembre de 1857, hasta octubre de 1864. Cuando recibe su nombramiento es miembro de la Real Academia Española. Por problemas de salud, cada año, o casi, va a solicitar algunas semanas de vacaciones, durante las cuales le reemplazan unos

1 Una real orden del 24.2.1857 suprime la anterior junta de censura y crea una plaza de censor especial dotada con 20 000 reales anuales. El sueldo se sube a 24 000 reales desde el momento mismo en que asume sus funciones el primer censor. AHN, Consejos, leg. 11 391, exp. 59.

censores interinos.² A pesar de estos paréntesis de descanso, Ferrer del Río es quien ocupa más tiempo, y con mucho, el cargo, imprimiendo a la censura cierta homogeneidad, apenas alterada por esas breves interrupciones. Después, el dramaturgo Narciso Serra toma el relevo, por un idéntico sueldo de 24 000 reales anuales, desde el 7 de octubre de 1864 hasta mediados de noviembre de 1866. Se nombra entonces para sucederle a otro gran dramaturgo de aquella época, Luis de Eguilaz, que nunca llega a ocupar el cargo. Mientras se espera (en vano) su llegada, Luis Fernández Guerra se convierte en censor interino, tarea que desempeña hasta el 20 de enero de 1867, cuando vuelve Narciso Serra, con un sueldo muy parecido al anterior.³

Esos nombramientos no tienen por qué sorprender. Cuando toma posesión del cargo, Ferrer del Río tiene 43 años y sus estudios de latín, griego, italiano, francés, matemáticas y taquigrafía ya le han llevado desde su condición de colaborador en ciertos periódicos hasta el puesto de bibliotecario del Ministerio de Instrucción Pública, Comercio y Obras Públicas, antes de permitirle acceder a la Real Academia Española en 1853. También se le conoce por unas cuantas obras de teatro, una novela y, sobre todo, poesías y ensayos políticos y literarios. Isabel II le encargó y sufragó una *Historia del reinado de Carlos III* antes de conceder una pensión a su autor. Antonio Ferrer del Río tiene, pues, múltiples relaciones con la autoridad gubernativa y posee una cultura literaria que justifica su nombramiento. De hecho, esta es común a todos los censores, y eso que no tienen que valorar la calidad de una obra, ya que tal criterio no se considera a la hora de prohibir o autorizar una pieza. Serra y Eguilaz son dos dramaturgos muy famosos en la época, del llamado *teatro serio*, además, mientras que Antonio Arnao es poeta y miembro de la Real Academia Española. Su carrera es estrictamente literaria, pero en sus composiciones

2 En agosto de 1858 consigue un mes de descanso y es sustituido por Antonio Arnao hasta el 1 de septiembre. El 19 de julio de 1859 se reitera esta misma sustitución durante un mes. En julio de 1860, cuando se ausenta durante un mes y medio, es Vicente Barrantes, «empleado en el ministerio de Gobernación», quien ocupa su puesto, mientras Arnao vuelve en los dos meses estivales de 1861 y 1862. En 1864, Ferrer del Río pide cuarenta y cinco días, y lo reemplaza un tal Gabriel Estrella. Todos estos datos, en AHN, Consejos, leg. 11 391, expedientes 59, 62 y 61, respectivamente.

3 «2400 escudos», según dice el documento (AHN, Consejos, leg. 11 391, exp. 61), lo que corresponde, más o menos, a los 24 000 reales de antes.

es fácil rastrear las huellas de una ideología acorde en todo con la del poder. Así, recibe un accésit de la Academia por su poema *La campaña de África*. Por otra parte, sus pocas producciones teatrales parecen destinadas todas a celebrar a los grandes héroes de España: *Don Rodrigo*, *Pelayo*, *Guzmán el Bueno*, *Las naves de Cortés*, *La muerte de Garcilaso*, títulos todos que festejan a las glorias nacionales. En cuanto a Luis Fernández Guerra, se le conoce por su obra pictórica y poética; también escribió algunas obras de teatro. Está más directamente vinculado con el Gobierno, ya que fue oficial en los ministerios de Justicia, Gobernación y Ultramar.

Las autoridades escogen minuciosamente a sus colaboradores. Actúan buscando la mayor satisfacción de sus intereses, es cierto, pero también quieren, por el prestigio del hombre elegido, ofrecer un contrapeso a las críticas que suscita la figura única del censor. Este es un personaje central cuya importancia no se le escapa a nadie, y menos aún a Juan Pizarro, quien, quizá para que Antonio Ferrer del Río esté en buenas condiciones antes de empezar la lectura, le dedica su pieza *La ocupación de Tetuán por el ejército español*. Y si lo arbitrario pudiera imponerse con un solo hombre en vez de con la junta anterior, tenemos la impresión de que en realidad se buscaba llegar a cierta homogeneidad con esta medida.

El peso de la institución

Para limitar aún más los posibles fallos o desigualdades en el trato de una obra respecto a otra, el mecanismo establecido es muy estricto e intenta no dejar nada al azar. Se deben mandar dos ejemplares de las obras, y esto sin falta. Los coautores de *España y África* no acatan la exigencia y se les impone una multa que solo gracias a la intervención de la reina consiguen no pagar.⁴

Primero se manda la obra al gobernador de la provincia donde se quiere representar, y desde allí sale hacia Madrid. Después de leerla y dar su dictamen el censor, la envía de vuelta a las autoridades de la provincia originaria para que la restituyan a su autor.⁵ Teóricamente se requiere que

4 Ya lo comentamos antes. Véase AHN, Consejos, leg. 11 390, exp. 25.

5 Eso por lo menos se deduce de los informes de censura que llegan al censor a través de los gobernadores de provincias, incluso del de Madrid. Los manuscritos y el veredicto se devuelven a esos mismos gobernadores.

una empresa teatral haya manifestado su deseo de montar la obra para iniciar el proceso. Un particular no puede someter su producción al censor, por lo menos según las instrucciones oficiales de 1867.⁶ En 1859 las cosas no son tan nítidas, aunque a menudo el solicitante es un teatro, efectivamente, y no el autor mismo. Los censores, en particular Antonio Ferrer del Río, dan su dictamen con relativa rapidez. Este no tarda nunca más de dos días en leer una obra. Sin embargo, son tantos los intermediarios que el proceso se hace muy largo, en perjuicio a veces de unas composiciones llamadas *de actualidad*. Un dramaturgo valenciano lo experimenta en carne propia durante la guerra de África. Manda su obra en septiembre de 1859 a las autoridades competentes y la examina Ferrer del Río en los primeros días de octubre, pero el 31 de enero de 1860 el autor sigue sin haberla recuperado. Peor todavía: ni siquiera la ha recibido aún el gobernador civil de Valencia.⁷ Esta censura queda abolida el 23 de octubre de 1868 y una ley declara la libertad del teatro el 6 de enero de 1869.⁸

A pesar de una voluntad afirmada de ofrecer las mayores garantías, se vislumbra una serie de disfunciones. De entrada, resulta complicado saber qué fue aprobado y qué no. Para remediarlo, un editor (coautor de una de las piezas del corpus, por cierto) constituye una lista del conjunto de las obras que fueron examinadas por la censura desde 1851.⁹ Su trabajo está fechado en 1867, y antes de esto el procedimiento tenía poca visibilidad. Prueba de las dificultades que el sistema planteaba es el hecho de que la dramaturga Catalina Larripa presentara dos veces su obra a Ferrer del Río.

6 En la resolución final de los debates del Consejo acerca del decreto que prohibía las obras escritas únicamente en «dialecto», se autoriza de nuevo su envío a la censura «siempre que, como sucede respecto de las castellanas, sean presentadas por empresa que se propongan ponerlas en escena». AHN, Consejos, leg. 11 371, exp. 13, f. 31.

7 *El Valenciano*, 2505, de 31.1.1860, p. 2. Se afirma, entre otras cosas, que este procedimiento «ha llegado a ser una verdadera calamidad para los autores dramáticos de provincia».

8 El periodo que separa ambas fechas parece haber creado una especie de neblina jurídica que algunos tardaron en cernir. Encontramos, en los legajos del Ministerio de Gobernación, cartas de directores de teatro que preguntan si aún deben solicitar permisos al censor. Otros deciden suplir esa ausencia mientras dure: la obra de José Pascual y Torres lleva, al final de su versión impresa, la mención del «gobierno civil de la Provincia de Málaga» con fecha de 21 de noviembre de 1868, es decir, en este vacío legislativo, durante el cual dichas autoridades autorizan la representación de la obra para todos los teatros del reino (José Pascual y Torres, *Triunfo la libertad o La batalla del puente de Alcolea*, p. 67).

9 Vicente de Lalama, *Índice general*.

Su versión de *La toma de Tetuán* pasa por primera vez por las manos del censor en diciembre de 1860, cuando solo se presiente la victoria; es el gobernador de Cuenca quien la somete y queda autorizada. En noviembre de 1862, desde Málaga, la dramaturga manda reexaminar su pieza.¹⁰ Se puede suponer que no supo demostrar a las autoridades de la ciudad que su obra había sido aprobada dos años antes; quizá se hubiera extraviado el permiso.

El mecanismo es tanto más lento cuanto que no se limita a las producciones teatrales. También las canciones se deben presentar al censor. Por ejemplo, Ferrer del Río autoriza, para que se lean desde el escenario, las cuatro canciones dedicadas al ejército de África incluidas en la recopilación *Cantos de entusiasmo de un voluntario español*, en enero de 1860.¹¹ Al año siguiente autoriza asimismo *La victoria*, un «himno guerrero al triunfo de la tropas españolas en África», de un autor muy presente en el corpus: el dramaturgo Juan de la Coba Gómez.¹² Poco después examina minuciosamente las canciones *Las cantineras en Tetuán* y da un dictamen favorable al no encontrar en ellas «ningún reparo bajo el aspecto de la moral y las buenas costumbres».¹³

La censura constituía una etapa imprescindible antes de que los textos, cualquiera que fuera su forma, pudieran subir a un escenario. Las obras que no pasaron por la censura no fueron representadas casi nunca.¹⁴ Mejor dicho, dos de ellas sí lo fueron, pero en un ámbito privado, por lo visto: *O'Donnell y Muley-Abbas* o *La paz de Tetuán* fue

10 AHN, Consejos, leg. 11386, exp. 24, y leg. 11397, exp. 329.

11 «*Cantos de entusiasmo de un voluntario español*, dedicados al ejército expedicionario de África. No hallo inconveniente en que se autorice su lectura en la escena. A. Ferrer del Río, 8 de enero de 1860», AHN, Consejos, leg. 11395, exp. 5.

12 *La victoria*, himno presentado por Juan José Benot, empresario de Orense, 26.06.1861-1.07.1861. Aprobado el 2 de julio. AHN, Consejos, leg. 11396, exps. 177 y 179.

13 AHN, Consejos, leg. 11396, exp. 231.

14 Se trata de las siguientes obras del corpus: *España laureada*, *Españoles ¡a Marruecos!* (versión de Víctor Caballero y Valero), *Un fill digne de Alacant* o *Entusiasmo contra el moro*, *El grito de guerra* (versión de Manuel García Muñoz), *O'Donnell y Muley-Abbas* o *La paz de Tetuán* y, para terminar, *Los españoles en África en 1860*. Esta última sigue sin haberse representado cuando se imprime, ya que una nota en la lista de personajes indica que, «si la obra llega a representarse», el director puede hacer que un mismo actor desempeñe dos papeles, siempre que el público no se dé cuenta de ello (p. 6).

escenificada por unos niños en casa del autor poco después de la victoria, mientras que *España laureada*, escrita para la compañía de la condesa de Valentini, seguramente se representaría en sus salones. Al tener lugar las funciones en casas particulares, probablemente no se les exigiría el paso previo por la censura. Una vez editados, los textos podían llevarse a la escena, pues entonces pasaban a depender de una censura propia de los impresos, menos estricta en general.¹⁵ Será sin duda el caso de *O'Donnell y Muley-Abbas o La paz de Tetuán*, que se inserta, luego, en una recopilación de obras de José de Castro y Orozco, en vez de publicarse de manera suelta.

El lejano origen geográfico de *España laureada* plantea un problema específico: la obra se publicó en La Habana, lo mismo que *Españoles ¡a Marruecos!* el año anterior, y ambas son de Caballero y Valero. La censura se presenta como un órgano que funciona para el conjunto de los territorios de la Corona, pero el alejamiento complicaría aún más las cosas. Los dictámenes enunciados por el censor rigen incluso en Cuba (una compañía de teatro no puede representar allí una obra prohibida en la Península), pero la influencia de la institución probablemente no alcanzaba los territorios de ultramar. Esto nos remite a la pregunta más general de las limitaciones de esta censura, tal y como se concibió y funcionó.

Una eficacia limitada

Este sistema, al fin y al cabo, se revela insuficiente. No es raro que se representen obras que no han pasado por la censura.¹⁶ Estas infracciones se dan en la producción teatral en general y en la patriótica en particular. Aquí casi todos los casos conciernen a las provincias, pero hay documentos internos de la censura que demuestran que también podía ocurrir en

15 Al trazar una cronología de la censura, Jesús Rubio Jiménez («La censura teatral en la época moderada», p. 198) cuenta que en la década de 1840 «la virtual ventaja de editar la obra antes de representarla pudo ser que había mayor elasticidad en la censura de imprenta que en la teatral». Es probable que esto siga siendo aplicable en la década de 1860, tanto más cuanto que la censura teatral era, por entonces, aún más severa bajo la influencia de Necedal, mientras, por otra parte, el conflicto hizo a Ferrer del Río más puntilloso que nunca.

16 En «El teatro en el siglo XIX», p. 709, Jesús Rubio Jiménez destaca estas disfunciones: «Todas estas medidas resultaban muy insuficientes, por lo que surgían continuos problemas acerca de obras que se estrenaban sin censurar».

Madrid. Existe toda una correspondencia que da fe de que varios teatros madrileños fueron llamados al orden por haber infringido la legislación vigente. En noviembre de 1859, en el Novedades de Madrid se leen unas composiciones poéticas que no habían recibido el visto bueno del censor.¹⁷ Y seguramente eran de tenor patriótico, dada la fecha.

Tras una censura aparentemente muy sistemática, descubrimos otro caso de fraude en febrero de 1860, en el Teatro Francés de Madrid, donde se representaron obras sin que antes hubieran sido presentadas a la censura. Esos precedentes demuestran que los casos presentes en el corpus no constituyen excepciones. Podemos pensar que algunos autores solo intentaban escapar de la burocracia, temiendo perder en la lentitud del proceso la oportunidad de saltar a las tablas. *A bordo de la Numancia* es una obra cuya situación solo se regulariza a posteriori, ya que su autor la presentó con demasiado poco tiempo de antelación. Representada por primera vez en el teatro de Pontevedra el 8 de julio de 1866, no pasa por las manos del censor hasta dos días después.¹⁸ A ella se añaden otras de cuyo paso por la censura no queda ni rastro. No me fue posible localizar los informes emitidos a partir de 1867, lo que me impidió realizar ningún tipo de análisis del período posterior. En cambio, hasta finales de 1866 el conjunto está muy bien archivado y el índice de todas las obras examinadas por la censura permite realizar las necesarias comprobaciones.¹⁹

En este contexto, tres obras plantean un verdadero problema porque se representaron antes de pasar por la imprenta, sin haber recibido ningún tipo de permiso, según parece. Se trata de la tetralogía catalana de 1859 *Los catalans en Àfrica*, de Antoni Ferrer Fernández, y las obras *Lágrimas y laureles*, de Antonio Altadill, y *Un soldado voluntario o La toma de Tetuán*,

17 AHN, Consejos, leg. 11 388, exp. 98.

18 AHN, Consejos, leg. 11 401, exp. 209. La obra se presentó a la censura el 1 de julio, y Narciso Serra era un poco menos rápido que su predecesor. Pidió que se eliminase la alusión al *Himno de Riego*, alusión que bien debió de formularse el día del estreno.

19 Cotejando los informes de censura con la obra de Vicente de Lalama, queda claro que las obras de actualidad militar fueron aún más numerosas que las que hoy encontramos, ya que aparecen títulos que no logré localizar, ni siquiera mencionados en la prensa. Podríamos citar *La heroína de Vad-Ras o Una boda en el campamento* (pasa por la censura en noviembre de 1860) o *El campamento* (vista el 4.2.1860) en lo que se refiere a la guerra de África. Y también *Improvisación en loor de la marina española* (aprobada el 5.7.1866) u *Honra, patria y amor* (23.10.1866), respecto a la guerra del Pacífico, por ejemplo.

de Juan Landa. Lo curioso, y significativo quizá, es que los tres casos son barceloneses. De ninguna manera podemos pensar que tuvieron representaciones confidenciales; muy al contrario: *Lágrimas y laureles* se escribe expresamente para incluirse en las festividades que celebran la vuelta de los voluntarios catalanes, durante las cuales se da también, en el Liceu, *Ja torran* (la cuarta parte de *Los catalans en África*), si bien esta ya se había puesto en escena antes. Otras obras (cuyo texto parece haber desaparecido) conocieron una suerte parecida: *¡A Tànger, catalans!*, de un tal Ramón Mora, fue representada durante varios días en Barcelona. Fuera del corpus también, encontramos casos similares en otras provincias: *Un voluntario vascongado* (representada en Bilbao), *Los voluntarios españoles* (en Valencia) o una versión sevillana de *La toma de Tetuán* son otros tantos ejemplos de piezas que no pasaron nunca por la censura. ¿Consideraron las autoridades locales que, dado el objetivo de esas producciones, no había lugar a ataque y podían hacer la vista gorda? La hipótesis de un canal paralelo de censura no parece aceptable, dado que, simultáneamente a esos casos, se envían obras desde Barcelona a Ferrer del Río.²⁰ ¿Será que existían permisos excepcionales, relacionados con las circunstancias, y que no podían aplicarse al conjunto de la producción teatral? Antonio Altadill había presentado su anterior obra a la censura cumpliendo con la más perfecta legalidad —aunque algo corto de tiempo, ya que la obra se aprobó al día siguiente del estreno—. ²¹ Quizá estos autores solo intentaran escapar de la lentitud de la Administración, mortífera cuando se trataba de un teatro «de circunstancias».

Madrid ocupa un lugar aparte, del que algunos parecen muy conscientes, ya que ciertos teatros se permiten presentar a la censura la obra que están montando... la víspera del estreno. El posible riesgo está exactamente calculado por parte de unos directores sabedores de todos los trucos del oficio y capaces de medir lo que es susceptible de ser aceptado, o no, por el poder.²²

20 Por ejemplo, el monólogo *Al África, españoles*, presentado a la censura por el Teatro Circo de Barcelona. El informe, en AHN, Consejos, leg. 11 394, exp. 240.

21 AHN, Consejos, leg. 11 394, exp. 225.

22 Lo demuestra un ejemplo, un poco al margen del corpus: en 1891, Rosario de Acuña, famosa por el triunfo cosechado con *Rienzi el tribuno*, presenta a los teatros madrileños su nueva obra, *El padre Juan*. Ninguno de ellos acepta montarla, y la propia dramaturga acaba sufragando todos los gastos de la puesta en escena. Se estrena el 3 de abril en el teatro de la Alhambra y queda inmediatamente prohibida por la censura. Acuña escribe,

En todo caso, confiarían mucho en este género dramático para actuar así, aunque sabemos que el plazo para ensayos y aprendizajes era siempre muy corto, por no decir fugaz. Así, *Los moros del Riff* se aprueba el 16 de noviembre de 1859 y se estrena al día siguiente. *Escenas de campamento* conoce una trayectoria aún más rápida: se presenta a la censura el 10 de febrero de 1860, queda autorizada el mismo día y se estrena el 11. Madrid, pues, no presenta infracciones, pero la existencia de documentos para llamar a los teatros al orden subraya que era difícil —aunque no imposible— infringir la ley, y los coliseos prefirieron no arriesgarse a ello.

En cambio, si bien la distancia es un obstáculo para llevar a cabo rápidamente todos esos trámites, también, al parecer, garantiza cierta tranquilidad. Los teatros provinciales no dudan en programar obras aún sin aprobar. *Al África* se estrena en Sevilla el 19 de noviembre de 1859, o sea, diez días antes de que la obra pase por manos de Ferrer del Río. Asimismo, en Valencia, *¡Tetuán por los españoles!* no queda aprobada por el censor hasta más de dos meses después de representarse. En Canarias puede mediar hasta un año entre ambas fechas.²³ Esto no pasaría de anecdótico si los designios del censor no fueran impenetrables, si fueran previsibles. Mientras esas obras pasan finalmente la censura sin mayores problemas, no así *El héroe de Anghera*, aprobada pero con recortes. El dictamen se da a conocer algo más de un mes después de las dos representaciones de Sevilla, lo cual, en este preciso caso, quita toda razón de ser al órgano de vigilancia. Las réplicas censuradas van en contra de Inglaterra. Si Ferrer del Río siempre elimina esas alusiones malintencionadas a la vecina Albión, sea la obra que sea, en el caso de Sevilla llegó con un mes de retraso.

Queda por examinar un caso peculiar, sin parangón en el corpus: *Escenas de campamento*. Pasa por la censura de manera muy normal y Ferrer del Río manda hacer dos recortes. El primero, en la escena 3.^a, en la que pide se quiten dos versos con segundas intenciones escabrosas.

dos años después, una obra de actualidad militar que sí se representa unas cuantas veces. Véase la introducción de José Bolado en Rosario de Acuña, *El padre Juan*, Gijón, Ateneo – Casino Obrero, 1985, pp. XIX y XXV.

23 La obra *Los bereberes del Riff* y su continuación, *Tetuán por España*, se representan el 16 de abril de 1860 y la censura no las examina hasta junio de 1861.

Lorenzo se interpone entre dos soldados que están riñendo por una cantinera. Según aquel, aquí no hay motivo para que se enfrenten dos bravos; la culpa es de la mujer: «Estas demonios de gatas, / cuando llega el mes de Enero...». Asimismo, en la escena 8.^a, por decencia verbal de nuevo, Ferrer del Río manda eliminar el término *caca*. Como suele pasar, en la publicación aparece en la última página el dictamen del censor sobre la necesidad de dos supresiones (sin precisar el texto) en las escenas mencionadas. Lo curioso es que no se suprimió nada, ni siquiera se señalaron los versos en cuestión, como si la opinión del censor fuera papel mojado. Ni siquiera podemos estar seguros de que los versos no se pronunciaran en las funciones.

La imposible reforma

A pesar de un proceso muy riguroso, por extremadamente centralizado, el sistema muestra fallos. Quizá por eso, cuando se trata de reponer unas instancias censoras en 1886, el Gobierno opta por una especie de descentralización de las responsabilidades. Ahora sí llega hasta los territorios coloniales, ya que la obra *Espanoles sobre todo*, representada e impresa en Puerto Rico, lleva el sello de las autoridades locales. La última página de la publicación detalla: «Puerto Rico 7 de agosto de 1887.— Puede representarse.— Leoncio Areal.— Hay un sello del Gobierno general».²⁴ El Gobierno central sigue alerta para el conjunto de la Península, exigiendo que todas las provincias manden a Madrid cada tres meses la lista de cuantas representaciones hayan tenido lugar en su respectivo territorio, el nombre de las compañías y el título de las obras. Pero la orientación general tiende más bien, en este caso, a hacer que se respeten los derechos de autor, en medio de una legislación sobre propiedad intelectual que se está forjando en aquel entonces.²⁵

24 Casiano Balbas, *Espanoles sobre todo*, p. 107.

25 El *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial* ofrece largas listas de las provincias que acatan la orden, pero también señala que muchas jamás llegan a cumplir del todo con esta obligación, y cada vez menos a medida que se acerque el final del siglo. Paralelamente, en estos boletines también hallamos los acuerdos bilaterales que se firmaron con los países vecinos con respecto a esta cuestión de la propiedad intelectual. Por ejemplo, en el número del 16 de enero de 1887 se puede consultar el texto del convenio entre Bélgica y España; en el número siguiente, el que se firmó con Italia; en el siguiente, las pautas establecidas entre la Península, Gran Bretaña e Irlanda; etcétera.

Hay, pues, un nuevo reglamento de policía teatral en 1886.²⁶ Según esta normativa, todo espectáculo debe darse a conocer a las autoridades como mínimo con veinticuatro horas de antelación. Lo mismo pasa con los impresos —cartelitos o programas de mano— destinados al público, pero con un plazo de cinco días. Toda modificación del programa se debe señalar. Las autoridades locales pueden, en cualquier momento, cancelar un espectáculo por razones de orden público. Están prohibidas las funciones en Miércoles, Jueves y Viernes Santos, y se pueden suspender por duelo nacional o epidemia. Hay una serie de medidas que están relacionadas con la seguridad de las personas, la hora máxima del final del espectáculo²⁷ y el comportamiento de los espectadores. Entre otras recomendaciones, se aclara que

El que hiciere manifestaciones o produjere ruido de cualquier clase durante una función dramática será expulsado del local [...]; pero no se entenderán como interrupciones las manifestaciones de agrado o desagrado hechas por el público, a menos que llegasen a producir tumulto y una verdadera alteración del orden.²⁸

Con este párrafo queda claro que se consideraban muy normales las intervenciones del público, si bien el artículo siguiente sorprende, ya que, al prohibir a los actores dirigirse directamente a los espectadores, establece un «diálogo» en sentido único. Por otra parte, el poder debe velar por el respeto a la persona, y todo individuo que se vea difamado por un espectáculo puede reclamar ante las autoridades y pedir la inmediata suspensión. Finalmente, se establece una diferencia entre los delitos debidos al texto en sí y los cometidos por un actor al hacer ciertos gestos o añadir texto. En total, las responsabilidades atribuidas a las autoridades locales en la aplicación de esta nueva «censura» son bastante importantes, lo que acarrea, en este caso también, sus paradojas y disfunciones. Está fragmentado o centralizado el sistema, encontramos unas cuantas constantes y líneas de actuación que subrayan las prioridades defendidas por la institución, más allá de la forma concreta que pueda cobrar en tal o cual momento.

26 Publicado en *La Correspondencia de España*, 10362, de 5.8.1886, p. 3. Es el texto al que me refiero aquí.

27 El espectáculo debe finalizar a las doce y media de la noche, pero las incesantes llamadas al orden en la prensa, así como las repetidas multas contra los teatros, demuestran que nunca se aceptó del todo esta norma.

28 Cap. II, art. 20.

La censura, garantía del orden social

Según adelantó ya Jesús Rubio Jiménez, en la época contemporánea a la censura le toca defender, entre otros, a dos grupos de presión muy importantes, pilares de la monarquía de Isabel II: la Iglesia y el Ejército.²⁹

La Iglesia

Someterse a la censura eclesiástica ya no es obligatorio para los autores desde 1835, y el Gobierno intenta paliar esta ausencia. Y eso que, a primera vista, la Iglesia bien poco tiene que temer del teatro de actualidad militar. En la mayoría de las obras solo aparece de manera indirecta, bajo la forma de unos personajes (casi siempre femeninos) que caen de rodillas para pedir a la Virgen que proteja al hijo o al novio. Para los dramaturgos que eligieron acentuar la continuidad que ven desde la Reconquista hasta los recientes conflictos marroquíes, estos constituyen una nueva etapa en la guerra contra el infiel y permiten, casi siempre, ganar adeptos nuevos para el «verdadero» Dios. Este es el lógico final de una obra titulada *El tío Bulo o El bautismo de Malacafú*, pero menudean, acá y allá, parlamentos sobre la excelencia absoluta de la religión cristiana. En *El corazón de una madre*, Zulema descubre, por casualidad, un libro de oración cristiano y ella sola se forma en una religión que considera como un tesoro. No duda que, si le lee esos textos a su criada Zoraida, ella acabará tan maravillada como su ama, ya que «el mérito de ellas [las oraciones] consiste en que son las de la religión verdadera».³⁰

A priori, pues, en estas obras solo había alabanzas para la fe católica y, sin embargo, a veces la susceptibilidad de los espectadores se podía herir con un tema tan personal. Es lo que se trasluce en la crítica de *La última pincelada* publicada en *El Diario Español* por F. Villalba, que muestra a todas luces su mala fe para denigrar una obra que no le gustó en absoluto. Probablemente esté exagerando al esbozar tan apocalíptico cuadro para conseguir su objetivo pero, aunque su sensibilidad religiosa no se hubiera visto tan ofendida como dice, el argumento le parece válido y susceptible de aplicarse a otros espectadores. Comenta:

29 Jesús Rubio Jiménez, «La censura teatral en la época moderada», p. 199.

30 E. de F., *El corazón de una madre*, acto II, esc. 3.^a, f. 21a.

Otra cosa grave tenemos que censurar en *La última pincelada*. El ridículo en que coloca la santidad de la fe. Paco, antes de marchar a la guerra, pide o hace que le den un escapulario, en que lleva puesta su confianza toda. Noble y santa creencia, que por serlo, permanece guardada en el corazón de quien la posee; sin embargo, no contento el Sr. Carrasco de Molina con hacer que aquel personaje proclame su fe de un modo poco conveniente, le fuerza a decir en el final del segundo acto del drama, para dar una cruel interpretación a la muerte de Lorenzo: «¡Fue a la guerra y no llevaba escapulario!...». ¿Qué quiere esto decir? Nosotros no lo entendemos y únicamente vemos el ridículo y el escarnio que se hace de una creencia que, por sencilla y pura, debe respetarse.³¹

Es cierto que el escapulario es, en otras obras, un objeto extremadamente sacralizado, pero es muy frecuente presenciar las declaraciones de fe que suscita, y que aquí se consideran fuera de lugar. En *Dos hijos*, Tomás anuncia la muerte en el frente de un compañero suyo. Relata los últimos momentos de vida del joven, quien le confió su condecoración y su escapulario para que se lo diera a su madre. Ella se lo había entregado cuando salió, y con mucha emoción lo recupera ahora manchado de la sangre del hijo. Durante un momento está a punto de reprochar a la Virgen que le haya fallado, pero luego recobra su fuerza moral y le pide que siga velando por su hijo en el más allá. Que yo sepa, nadie nunca criticó al dramaturgo por haber expuesto así sus creencias. Al contrario, en su obra sobre la literatura decimonónica, el padre Blanco García comenta, a propósito de Fernández Bremón: «el autor de *Dos Hijos* [...] sabe conmover sin melindres ni recursos de efectismo ñoño. El santo cariño del hogar le ha sugerido argumentos, diálogos y frases que no se pueden analizar sin profanación».³² El tema religioso es muy delicado y se trata de una cuestión de sensibilidad personal. Por eso existe un verdadero peligro de herir a unos o a otros; ya señalamos que la fábula sobre el ritual de la misa en *Un alcalde en la manigua* había sido censurada por el propio público.

El censor no es inmune a esta «hipersensibilidad» cristiana. Así, Antonio Ferrer del Río pide una supresión en *Los mártires de Cochinchina*, pieza que cuenta los tormentos de la comunidad cristiana perseguida por el tirano Thi-ur. En el segundo acto algunos de sus miembros más emblemáticos están sometidos a juicio. Les espera la muerte, a no ser que abjuren de

31 F. Villalba, «Folletín. Crítica teatral», *El Diario Español*, 2995, de 4.3.1862, p. 2.

32 Francisco Blanco García, *La literatura en el siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Aguado, 1903, p. 429.

su fe pisando la cruz que se les trajo. Thi-ur, enamorado de María, le dice que su sola abjuración bastaría para salvar la vida de los demás. Por eso, cuando uno de sus compañeros está a punto de ceder, ella se precipita para que nadie más cometa el perjurio exigido. Pidiendo ayuda a Dios, declara varias veces que abjura de su fe antes de pisar la cruz. Cae de rodillas, abraza la cruz y finalmente se levanta blandiéndola como símbolo de una fe que bendice en voz alta. El censor pide que se quite el fragmento de la debilidad de María y se niega a que se pueda representar un crimen de lesa religión.³³ La medida parece tanto más inadecuada cuanto que la religión salía engrandecida del enfrentamiento, pero la escenificación de un acto tan sacrílego le resultó insoportable al censor.

En términos similares deben analizarse las supresiones exigidas por Ferrer del Río en el manuscrito de *Los españoles en Méjico*. Al principio de la obra, Guadalupe cuenta el desvarío de su marido, aparentemente atacado de locura, que lo abandona todo: casa, familia, religión. Cuando ella quiere hacerle entrar en razón, recordándole la existencia de un Dios todopoderoso y misericordioso, él le contesta que, si bien llegó a creer, si bien esperó ganarse la salvación, todo eso acabó; por fin se le han abierto los ojos: no son más que invenciones del cura, no hay otra divinidad aparte del dinero. Este largo relato queda prohibido por el censor, así como todas las réplicas en que Domingo, el marido rebelde, vuelve a poner en duda, aunque levemente, la existencia de Dios.³⁴ Frente a sus vacilaciones, el cura intenta justificar el sufrimiento humano, y cuando Diego se sorprende de que el bueno tenga que sufrir y pagar por el malo él le recuerda el calvario de Jesús.³⁵ Esta mención también la quita Ferrer del Río, pensando, seguramente, que algo de irreverente tendría poner el dolor de los mortales a la misma altura que el de Cristo en la cruz. Señalemos que estos motivos de censura no son exclusivos del teatro de actualidad militar, sino que corresponden a una interdicción general. A modo de ejemplo, la obra *Los dos renegados* fue prohibida por Narciso Serra en noviembre de 1864 «por maltratar a la religión cristiana».³⁶

33 Víctor Esmenjaud, *Los mártires de Cochinchina*, acto II, esc. 5.^a, p. 67.

34 La totalidad de los versos censurados aparece en la versión manuscrita de la obra (José María Gutiérrez de Alba, *Los españoles en Méjico*). Para la negación de la existencia de Dios, véase acto I, esc. 4.^a (son 20 versos en ff. 9a-9b), acto II, esc. 1.^a (4 versos en f. 20a), y acto III, esc. 4.^a (2 versos en f. 40a).

35 La respuesta del cura, en acto III, esc. 1.^a, f. 37b.

36 3.11.1864, AHN, Consejos, leg. 11399, exp. 265.

Más generalmente, en nombre de cierta buena moral, basada en los principios cristianos, el censor va dictando recortes y prohibiciones. La decencia debe presidir en todo momento, incluso en el aspecto formal, en el lenguaje. No se pueden tolerar juegos con palabras malsonantes, ni siquiera un vocabulario que se aparte un poco del decoro. La fórmula genérica copia casi siempre la que, por ejemplo, sirve al censor para prohibir *La espriación* [sic] *de un crimen*: «Su representación no debe ser autorizada por lo inmoral de su argumento y lo repugnante de sus escenas todas».³⁷ En nombre de esa decencia, Ferrer del Río también manda modificaciones léxicas o supresiones en las obras del corpus. En *Un prisionero en Tetuán* se censuran dos frases porque encierran el verbo *orinar*, único pretexto que encuentra uno de los soldados para justificar el no haber visto desaparecer la olla del campamento, con el rancho dentro, evidentemente.³⁸ En *La toma de Tetuán* (I), como ya señalara Jesús Rubio Jiménez,³⁹ el censor se opone a un nombre de doble sentido. Entre otros muchos recortes, Ferrer del Río exige a los autores que cambien el nombre de uno de los personajes para que no constituya «una frase de mal sentido», como dice él. El moro Sidi-Melo-Mamas deberá llamarse Sidi-Memo-Mamas.⁴⁰

En *El tío Bulo o El bautismo de Malacafú*, cuando este pregunta si su hijo va a menudo a casa del tío Bulo, a ver a la hija de la que está enamorado, el padre de la novia contesta que sí, puntualizando que le gusta «el menú».⁴¹ Al censor no le gusta la metáfora, que transforma a la joven en un manjar apetecible, y exige la supresión. Es un chiste un tanto atrevido, por fin, lo que el censor prohíbe en *Un recluta en Tetuán*. Juan Simplón, un poco tonto, según indica su nombre, pero valiente soldado cuando hace falta, recibe una carta de su madre llena de atrocidades pensadas para mover a risa al espectador. La madre termina su misiva pidiendo a Juan

37 23.3.1862, AHN, Consejos, leg. 11 397, exp. 108.

38 Joaquín Martínez y Tomás, *Un prisionero en Tetuán*, cuadro I, esc. 8.^a, ff. 9a y 9b: «SOLDADO 1.º: He ido a orinar». «SARGENTO: ¿Usted había ido a orinar?».

39 Jesús Rubio Jiménez, «La censura teatral en la época moderada», pp. 213-214.

40 «No hallo inconveniente en que su representación sea autorizada, si se hacen las siguientes modificaciones: 1.º en la escena 2.ª del 1.º acto se sustituirá a la palabra “melo” la de *memo* u otra cualquiera de la cual no resulte una frase de mal sentido». Antonio Ferrer del Río, 13.1.1860, AHN, Consejos, leg. 11 395, exp. 11.

41 *El tío Bulo o El bautismo de Malacafú*, acto I, esc. 9.^a (por un error de cifras; en realidad debería aparecer como esc. 11.^a), f. 20b.

una estampa: «me mandará un niño é Jesús macho, porque toos los que hay aquí son gembriyas».⁴² Sin duda se trata de una alusión al pudor de entonces, que evitaba representar la desnudez completa de la imagen del Señor ocultando el sexo del niño. Más todavía, según la práctica pictórica de los frescos, se vestían las estatuas de Cristo con enaguas y demás ropa femenina: desde el siglo XVIII habían arreciado las críticas contra estas representaciones⁴³ en las que la religión quedaba desvirtuada, y, desde este punto de vista, la ironía del dramaturgo no es para nada original. Él solamente pretendía ser gracioso y de ningún modo se le puede tachar de mostrarse voluntariamente sacrílego.

Además de este decoro verbal, todo el edificio de la moral cristiana se debe respetar a rajatabla. Por ello se ha de honrar, entre otras cosas, la institución familiar. En *El honor español*, don Pablo, gobernador en Santiago de Chile, es responsable de un grupo de prisioneros entre los que se encuentra el español del que se ha enamorado su hija. Está dispuesto a todo para separarlos, incluso contempla la muerte, y su hija Rosa llega a saberlo. Cuando, en el tercer acto, ella descubre la celda de su amante vacía y entiende que debe de estar luchando para salvar la vida, se vuelve contra su padre para maldecirlo. El censor tacha el adjetivo *maldito* y prohíbe cualquier referencia a la maldición en adelante.⁴⁴ Asimismo, en *Los españoles en Méjico* los bandidos no entienden el afecto que sigue uniendo a Domingo con su esposa, menos aún cuando ella se ha vuelto loca y ya no puede servir de nada. La actitud de su compañero se les antoja tanto más inexplicable cuanto que «con dinero lo que sobran / son mujeres donde quiera».⁴⁵ Sobrentender que el dinero crea relaciones de pareja, cuando la que las sacraliza es la santa institución del matrimonio, fuera de la cual no pueden existir, provoca inmediatamente la reacción de Ferrer del Río, que manda suprimir los dos versos. La imagen de la mujer es, de

42 José María Gutiérrez de Alba, *Un recluta en Tetuán*, acto I, esc. 11.^a. El texto censurado se halla en la versión manuscrita (BNE, ms. 14591⁸).

43 Agradezco a Pierre Géral estos datos.

44 «No hallo inconveniente en que su representación sea autorizada siempre que se suprima en el acto III al final de la escena 14 tanto la maldición que Rosa fulmina contra su padre como la referencia que esta hace de dicha maldición». Luis [Fernández] Guerra, 2.12.1866, AHN, Consejos, leg. 11401, exp. 354.

45 José María Gutiérrez de Alba, *Los españoles en Méjico*, versión manuscrita, acto III, esc. 2.^a, f. 38a.

nuevo, la que está en juego en *La playa de Algeciras* cuando el cornetín habla de su novia, que se quedó en Madrid y vende «de fósforos muchas cajas, / décimos y otras cosillas». Solo pensando que el censor ha visto en esas «cosillas» los favores de la joven se puede explicar el recorte que impone, el único en toda la obra.⁴⁶

Si la institución como tal es intocable, también lo son sus representantes directos. Un ataque personal puede llegar a salpicar al conjunto, y la alusión que se hace, como de pasada, en *Gibraltar en 1890* no escapa a la vigilancia de Narciso Serra. El tal López (se llamaba Sánchez en el manuscrito) se ofrece como un humilde representante de la España religiosa, más bien carlista, por lo visto. Acusado de conspirar contra el Gobierno, tiene que huir de la Península y sigue trabajando a la caída del poder establecido, al lado de García, otro conspirador, si bien de tendencias liberales. Ambos partidos tratan de unir sus fuerzas contra el enemigo, aunque luego se maten entre ellos para ver quién recoge los frutos de la acción. La necesidad manda en esta alianza y López recalca que su compañero está viviendo en pecado; pero añade: «Sor y el padre Clarinete / las cuentas le ajustarán».⁴⁷ Detrás están sor Patrocinio y el padre Claret, dos figuras eclesiásticas que ejercieron una gran influencia en Isabel II, para mayor desesperación de los liberales. Además del nefasto poder que tenía sobre la reina, sor Patrocinio se había dado a conocer mucho antes por su simpatías antiliberales. En su haber suma una serie de supuestos milagros, entre ellos el relato de la noche en que el diablo la sacó de la cama para llevarla a un extraño paseo durante el cual vio que la reina madre, María Cristina, era una mujer mala y que Isabel II no podía, de ningún modo, heredar la corona. Los carlistas intentaron sacar provecho de semejante afirmación. Pues bien, el censor ordena que se quite la mención a los dos personajes.

Más allá de todos estos casos, que dependen de la sensibilidad de dramaturgos y censores, existen unas cuantas prohibiciones oficiales destinadas a proteger a la Iglesia en lo más sagrado que pueda tener. En 1856, se

46 En la versión impresa, los versos se han transformado en «de fósforos muchas cajas, / décimos, de la moderna». Pedro Ni[c]eto de Sobrado, *La playa de Algeciras*, acto I, esc. 7.^a, p. 25. En el manuscrito correspondían a la escena 6.^a (BNE, ms. 14 583¹⁴).

47 José Picón, *Gibraltar en 1890*, acto I, esc. 5.^a. La frase censurada, en la versión manuscrita (BNE, ms. 14 242⁷).

promulgó una real orden que prohibía la representación de dramas sacros o bíblicos que pusieran en escena a alguno de los miembros de la Santa Trinidad o de la Santa Familia.⁴⁸ Semejante disposición queda derogada, en teoría, con la abolición de la censura en 1868, pero seguirá siendo un constante caballo de batalla para la jerarquía católica.⁴⁹ La sensación de lo prohibido es tan intensa que en 1878 la situación aún no ha quedado clara. La correspondencia interna del ministerio de Gobernación da noticia de una solicitud para representar el drama sacro *Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo*. Parece que la diócesis de Barcelona se quejó a las autoridades y recordó que las órdenes de 1850 y 1856 seguían vigentes, considerando que la libertad otorgada al teatro en 1869 solo se debía entender en un sentido económico: quien quiera puede montar una compañía. Por lo visto, el Gobierno de Barcelona vuelve a promulgar esta prohibición para todos los teatros de la provincia en 1875, basándose asimismo en una lectura económica del decreto de 1869. Inmediatamente se le hace ver al Gobierno lo ilegal de su medida y se representa en Madrid ese mismo drama por el que llegó la polémica.⁵⁰

Sin embargo, en 1859, vigente aún esta legislación, es lógico que la aparición de Dios en el escenario en *La gloria de España* se censure inmediatamente. La obra representa las distintas fuerzas mediante alegorías (el Pueblo Marroquí, la Audacia, España...) y dos personajes de carne y hueso: la reina Isabel II y su hijo, el príncipe de Asturias, todavía un niño.⁵¹ Al final de la obra, unos ángeles acuden en ayuda de Isabel II y sale Dios llevando la bandera española. Todos se arrodillan, incluso el Pueblo Marroquí, que lo llama Alá, ganándose así los rayos de la furia divina antes de desaparecer llevado por los ángeles. Dios invita entonces a Isabel a gozar de los placeres celestiales y el autor concluye subrayando discreta-

48 Jesús Rubio Jiménez, «La censura teatral en la época moderada», p. 208. Entre las obras censuradas en aquella época por semejante motivo podemos señalar la ópera semiserie *Los pastorcillos* (AHN, Consejos, leg. 11 388, exp. 108, octubre de 1860) y el drama bíblico *La fe triunfante o El nacimiento de Dios* (AHN, Consejos, leg. 11 388, exp. 136, noviembre de 1863).

49 Un estudio sobre las prohibiciones estrictamente religiosas que rigen en el teatro, en Marie Salgues, «Théâtre vs religion: une querelle ancienne arbitrée par la monarchie isabelline», *Pandora*, 4 (2004), pp. 187-203.

50 AHN, Ministerio de Gobernación, serie B2, leg. 1325, exp. 11.

51 Alfonso XII nació en 1857: tenía tres años cuando se escribió la obra.

mente el origen divino de la monarquía española. Por halagüeña que sea hacia la Corona y el poder, la aparición celestial infringe la ley y Ferrer del Río prohíbe la pieza. Esta es al menos una de las causas de su interdicción.

El Ejército

No solo la Iglesia corre peligro. En un teatro que se escribe en medio de una militarización creciente de la escena, el Ejército se encuentra también, sin lugar a dudas, en el ojo del huracán. Los protagonistas de las obras son casi siempre militares, desde el soldado raso hasta, a veces, el general en jefe. También en este caso las normas vigentes se establecieron mucho antes de la guerra de África y en un marco que sobrepasa la producción que estudiamos. Las principales interdicciones se relacionan con el uso de uniformes militares —totalmente prohibidos en el escenario— y con el honor del Ejército, intocable, evidentemente. De hecho, Ferrer del Río es un ardiente defensor del cuerpo y le evita hasta el más mínimo rasguño. En la ya citada *La toma de Tetuán* (I), sentencia que «no deberán los cazadores echarse atrás las carabinas para empuñar las navajas contra los moros», ni podrán asociarse a Jelemeje cuando este ate al enemigo: ni se acucillarán a su lado ni le ayudarán. En su informe destaca que no hay que disminuir la lucha del ejército de África; aunque bien sabe que los ardides son frecuentes en tiempo de guerra, aquí no hacen buen efecto, dado que los soldados españoles siguen combatiendo y cubriéndose de gloria.⁵² Podemos suponer que el cuchillo se consideraba un arma menos noble que la carabina.

En *La ocupación de Tetuán por el ejército español* la aprobación del censor queda subordinada a la supresión de los cañonazos contra Tetuán, «porque esta inexactitud histórica parece como que disminuye la brillantez del gran triunfo del 4 de febrero».⁵³ Nada debe rebajar la hazaña de los héroes. Por otra parte, alegar la inexactitud histórica como motivo de cambio traduce los excesivos escrúpulos del censor en un conjunto que se ríe

52 «3.º Se hará de modo que en las escenas 5.ª y 6.ª del acto segundo obre por sí el personaje llamado *Jelemeje* y no en combinación con los cazadores al atar a los moros, pues, aun cuando los ardides y las celadas sean sucesos comunes en las guerras, no parece de buen efecto el que aquí se forja, mientras nuestro ejército se bate en África un día y otro a cuerpo descubierto y con gloria». AHN, Consejos, leg. 11 395, exp. 11.

53 AHN, Consejos, leg. 11 395, exp. 95.

abiertamente de la verosimilitud. También va a exigir Ferrer del Río que desaparezcan cuatro personajes: el general en jefe y los tres mariscales de campo. No se justifica la supresión, pero al censor le resultaría desagradable ver en el escenario a cuatro militares fáciles de identificar: O'Donnell sin duda, quien dirigió las operaciones, y probablemente Zabala, Echagüe y Ros de Olano; en todo caso, militares de tan alto grado que no podían aparecer en un escenario.

Esto nos remite a la prohibición de llevar verdaderos uniformes en escena.⁵⁴ Esta norma no deja de repetirse a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, prueba de su importancia a ojos de las autoridades, pero también de lo difícil que resulta aplicarla, ya que muchos teatros caían en la tentación de usarlos para responder al gusto del público por los detalles «verídicos». De hecho, el Ejército no siempre se oponía, ni se conocían forzosamente las interdicciones, como lo demuestra el caso de Málaga en 1859. Para el estreno de *El grito español* —que supone un lleno para el teatro—, fue el mismo coronel del regimiento de San Fernando quien prestó los uniformes y las armas que se necesitaron para la puesta en escena.⁵⁵ No todas las tentativas son tan exitosas, y en 1878 la representación de *Con la música a otra parte* propicia un incidente. Al contarlo, la prensa intenta quitar hierro al asunto y convertirlo en anecdótico. Uno de los oficiales de los Húsares de la Princesa se enfadó al ver su uniforme en escena y se lo comentó a su coronel, quien acudió al capitán general del distrito. Este presenció una función y no encontró nada que fuera en desdoro del honor del regimiento ni del Ejército, pero prefirió hablarlo con el director de la compañía. Le dijo:

aludiéndose con repetición en la obra a un regimiento determinado, cosa *no permitida, o por lo menos, no acostumbrada*, sería conveniente, para evitar ulteriores disgustos, prescindir de aquel uniforme, dejando de nombrar regimiento alguno, y usando solamente un uniforme cualquiera sin distintivo especial.⁵⁶

54 Para finales de los años 1850 ya estaba prohibido, según Jesús Rubio Jiménez («El teatro en el siglo XIX», p. 707, n. 99), quien señala «la preocupación, sobre todo, para que no se utilizaran trajes militares y no se atacara el honor militar».

55 El relato del estreno, en Enrique del Pino, *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX*, Málaga, Arguval, 1985, p. 272.

56 *La Correspondencia de España*, 7653, de 6.12.1878, p. 1. La cursiva es mía. Hay que señalar que el drama llevaba ya un tiempo en cartel cuando el soldado de los húsares se dio cuenta de este ataque a su cuerpo.

Así se hizo, y, según concluye el periodista, el director de la compañía dio las gracias al capitán general por su intervención. El incidente cobra en realidad dimensiones mayores, ya que se puede rastrear en los papeles del Ministerio de Gobernación. El diputado Alba interpela al Gobierno sobre este punto durante una sesión e impulsa al ministro a pedir que se lleve a cabo una discreta investigación. Después de concluida, el subsecretario del Ministerio de Gobernación anuncia que no tiene la menor idea de lo que pudo animar a la empresa teatral a modificar su espectáculo cambiando el uniforme.⁵⁷ El Ejército no solo es todopoderoso, ya que puede dictar normas de funcionamiento con fuerza de ley, sino que además goza de la protección de las autoridades, que se afanan por preservarlo del desgaste de lo cotidiano.

Desde la abolición de la censura teatral, la prohibición era implícita y el Gobierno no tardó en querer llenar el vacío legislativo para evitar, sin duda, que se repitieran semejantes incidentes. En agosto de 1895 se manda una circular a los distintos gobernadores para poner en su conocimiento un proyecto. La iniciativa surge en realidad del Ministerio de la Guerra, el cual hace saber al Ministerio de Gobernación que,

según un informe del comandante en jefe del cuarto cuerpo de Ejército, en determinadas obras teatrales se acostumbra, por parte de los actores, a vestir en escena el propio uniforme y usar las mismas divisas que actualmente son reglamentarias en el Ejército; que estos hechos redundan en el desprestigio del decoro y la seriedad que corresponde a la fuerza a que está encomendada la defensa de la Patria [...].⁵⁸

A continuación se pide que las autoridades civiles tomen las medidas adecuadas. Una real orden prohíbe el uso de los uniformes reglamentarios, y corresponde a los gobernadores civiles hacer respetar esta norma. A estos se les aconseja también que, siempre que haya personajes militares en una obra, sea cual sea su grado, lo refieran a la autoridad militar competente para que pueda indicar a la empresa teatral las precauciones necesarias, llegado el caso. La susceptibilidad militar ya creó problemas en el pasado, y se trata de preservar lo más posible una institución de la que el poder no puede prescindir. El precedente de la obra *Pabellones militares* basta para

57 AHN, Ministerio de Gobernación, serie B2, leg. 1325, exp. 5.

58 AHN, Gobernación, leg. 32A, exp. 5. Mi más sincero agradecimiento a Evelyne Ricci, que me señaló la existencia de estos documentos.

recordarlo a todos. Estrenada el 1 de abril de 1893, se representa otras dos noches, hasta que el día 4 se suspende la función. Llamada por su autor «sainete de costumbres militares», la pieza enhebra situaciones cuyos personajes son todos militares y tiene como único mérito el diálogo, pensado para mover a risa. El estreno parece ser todo un éxito, pero unos cuantos militares se ofenden pues consideran que todo aquello los ridiculiza, y así lo transmiten al capitán general. Al dramaturgo, Ricardo Monasterio, le sienta tanto peor cuanto que él es militar, y da constancia de la pureza de sus intenciones mediante un parte oficial en *El Herald*o. Introduce modificaciones en su obra y se declara dispuesto a retirarla del cartel si los cambios no satisfacen al Ejército. Esto es lo que hace finalmente en Madrid, mientras que en provincias se prevé poner en escena la nueva versión.⁵⁹ ¿Se explica esta diferencia entre centro y periferia por una menor concentración en esta que en aquel del elemento militar? ¿O es que Madrid, escarapate de la monarquía, no podía dar la impresión de tolerar esta pieza, aunque no fuera tan crítica al fin y al cabo (y por eso se podía montar en provincias)? En todo caso, subraya lo arbitrario de semejantes prohibiciones, dictadas por individualidades y vinculadas con ellas. Contrición verdadera del autor o prudencia hacia su propia jerarquía, el caso termina sin escándalo y el dramaturgo reitera, en la versión impresa de la obra, su tristeza ante un malestar que él distaba mucho de querer causar.

En cambio, el periodista Pascual Millán, en el prólogo de *Quince bajas!* declara toda la injusticia de un proceso del que fue víctima cuando se suspendió su obra. La pieza cuenta la salida a la guerra de Gaspar, honesto padre de familia, y de Pedro —que ya sirvió—, mientras que Cipriano se queda, tras pagar la redención en metálico. Gaspar muere en el frente; Pedro vuelve desfigurado, moribundo, amargado y excesivamente violento. Mientras tanto, Cipriano va conquistando el corazón de la novia de Pedro, aunque al final de la obra actúa de manera muy noble hacia su desdichado rival, agonizante. Expresa su amor y su admiración por esos soldados sacrificados, aunque el espectador no puede olvidar que la redención es precisamente lo que le permite esta grandeza de alma. La obra se estrena con verdadero éxito en un coliseo madrileño, pero el dramaturgo se entera, al finalizar la velada,

59 El resumen del asunto, en *La Iberia*, 4.4.1893. Una crónica más inmediata de los hechos, día a día, en *La Correspondencia de España*, 12781, de 3.4.1893, p. 4; 12782, de 4.4.1893, p. 2, y 12835, de 27.5.1893, p. 3.

de que una frase ha disgustado a unos cuantos jóvenes oficiales. Millán propone inmediatamente suprimirla, los militares acuden a darle las gracias y todo debería terminar así. Sin embargo, al día siguiente, poco antes de empezar la función llega una orden del gobernador civil de Madrid que cancela las futuras representaciones. El motivo aducido es la voluntad de evitar posibles desórdenes públicos. Alberto Aguilera, entonces gobernador de Madrid, es un buen amigo del autor, quien, por eso, recela mucho de la paternidad de la prohibición. Considera que la orden viene de arriba, de alguien molesto quizá por la evocación de unas quintas que solo mandan a morir a los pobres. Curiosamente, en ningún momento acusa a los militares; muy al contrario: cree que lo único que podían hacer era adherirse a la obra (sin la frase en cuestión), ya que en ella se alababa a los heroicos soldados en un momento en que algunos querían cargarles la responsabilidad del «Desastre». ⁶⁰ Bien es cierto que el estreno se hizo en muy mal momento, el día 2 de diciembre de 1898, precisamente cuando un humillante Tratado de París estaba poniendo punto final al sueño colonizador.

Un caso concreto: la guerra de África (1859-1860)

El conjunto de las 80 obras escritas con motivo del primer conflicto marroquí constituye por sí solo una especie de subcorpus que facilita unos análisis más precisos, a partir de los cuales es posible sacar ciertas conclusiones de más peso. Entre los motivos de censura se encuentran los mismos ejes que se han descrito anteriormente.

El tabú inglés

Pueden surgir dudas a la hora de decidir qué fue lo que provocó la interdicción de *Espanoles a Tetuán*, por lo sibilino del informe de censura.

60 El autor emite la hipótesis de que el Gobierno se haya enfadado «al ver que en el drama se lleva a la escena la cuestión del servicio militar obligatorio, que allí se pone de manifiesto la irritante desigualdad entre el pobre y el rico para con la Patria [...]; al saber que las clases populares se proponían expresar ruidosamente sus simpatías y algunos individuos del ejército (una vez suprimida la frase que hubo de molestarles) pensaban igualmente aplaudir con su entusiasmo un drama que viene a ensalzar el soldado español cuando todo el mundo trata de exigirle responsabilidades no suyas». Pascual Millán, *¡Quince bajas!*, prólogo, p. VIII.

Ferrer del Río solo apunta «la excesiva libertad del diálogo en muchos pasajes».⁶¹ ¿Qué significa aquí *libertad*? ¿Estará señalando el menosprecio del dramaturgo por ciertas convenciones de escritura? La obra no es más que una yuxtaposición de escenas, pretextos para poner en escena a unos personajes muy pintorescos; no se han cuidado las transiciones, el diálogo salta de un tema a otro y los oradores cambian sin la menor lógica. Aunque el aspecto literario queda aquí más que maltratado, resulta poco verosímil que este fuera el único motivo para dictar una prohibición, ya que el censor no debe pronunciarse en este sentido.⁶² Se trataría más bien, entonces, de la puesta en tela de juicio de cierto decoro, tal y como lo entienden los órganos de censura. Así, la cantinera parece ser objeto de los sueños de todos los hombres de la obra, y las réplicas a veces pueden parecer algo crudas, en particular cuando es el presidiario el que intenta seducir a la joven.⁶³ Pero, y aquí probablemente estriba el problema, este no es el único que quiere conquistarla: tanto a los soldados como a los oficiales parecen interesarles muchísimo más los favores de la niña que el combate, y las acotaciones escénicas del principio de la obra los describen a todos como «poco entusiastas»⁶⁴ para salir a luchar. Por otra parte, siguiendo la divisa que dice que «en amor, todo vale», su comportamiento en la batalla amorosa hace de ellos perfectos émulo del presidiario, del que iremos sabiendo que, muy lejos de arrepentirse de los delitos pasados, sigue cometiendo sus fechorías en el continente africano. El espectador tampoco mantiene la buena consideración que le podía merecer una cantinera que solo busca hacer su agosto y estaría dispuesta a vender comida al enemigo si se presentara la ocasión. Su entusiasmo ante el inminente ataque a Tetuán no responde más que a su afán de dinero y sus ganas de botín. Y,

61 Antonio Ferrer del Río, 9.5.1860, AHN, Consejos, leg. 11 395, exp. 128.

62 Jesús Rubio Jiménez destaca que solamente cuenta la valoración moral e ideológica, y no las consideraciones estéticas, que siempre quedan en un segundo plano. Véase «La censura teatral en la época moderada», p. 231.

63 Cuando tuvo lugar la guerra de África, y después los incidentes de Melilla, en los territorios de los presidios no era raro que participaran reclusos en los combates. En relación con su papel en la guerra de 1893 se puede leer Rafael Guerrero, *Guerra del Rif*, Barcelona, M. Maucci, 1895 [1893], 3.ª ed., esp. pp. 95 y ss. El autor establece una distinción entre *batallón disciplinario* y *batallón de condenados*. Estos últimos, sentenciados a muerte o a cadena perpetua, esperaban rebajar su condena, y constituían el «bando de la muerte», que cargaba con las tareas sucias, bajo las órdenes del capitán Ariza.

64 Asimismo, en la escena 4.ª del acto I, cuando el cabo despierta a los soldados después del toque de diana, uno de los soldados contesta: «ya, ya (remiso)» (f. 3a).

aunque el final tiene ya muchos más visos de teatro patriótico, si los soldados se impacientan (¡por fin!) por llevar a cabo el asalto, si la cantinera participa activamente en los combates repartiendo cestazos, el Ejército ha quedado demasiado malparado al principio para que el público pueda olvidar por completo esta visión negativa. En suma, los motivos de interdicción parecen tan numerosos como los significados de la palabra *libertad*, y la obra comete demasiadas infracciones.

Entre ellas hay otra más, consistente en el relato que hace el presidiario de sus crímenes. En el pasado robó y mató a alguien, pero dice, pavoneándose, que no hay que darle importancia: «Eso no es nada; en fin era un inglés: el general ma indurtao».⁶⁵ Las segundas son tan evidentes que el dramaturgo no necesita añadir nada más para unos espectadores que han visto en los periódicos que Inglaterra juega sucio en este conflicto y no se comporta en absoluto a favor de España. El escándalo de las notas inglesas aún está en mente de todos. Calderón Collantes, ministro de Asuntos Exteriores, cometió una gran imprudencia al aceptar que el Gobierno inglés obtuviera por escrito la garantía de que, si España llegase a ocupar Tánger al final de la guerra, solo lo haría provisionalmente. La publicación de estos documentos hunde en el descrédito la acción guerrera de la Península a la vez que la humilla, cuando todos le reprochan su debilidad y la acusan de haber caído bajo tutela inglesa. El Gobierno británico, muy preocupado por la intervención española en Marruecos, en particular por las posibles repercusiones sobre Gibraltar, no deja de entrometerse en el conflicto, intentando, las más de las veces, dificultarle la tarea a España. El 28 de octubre de 1859 España decreta el embargo en los puertos de Larache, Tetuán y Tánger; Inglaterra declara que el Gobierno de la Península deberá ordenarlo de nuevo cada vez que, por una u otra razón, sus barcos hayan tenido que alejarse, y precisa que quiere que se participe el restablecimiento a cada navío. El ministro español se opone firmemente a las exigencias británicas, que redundarían en adelantarle al enemigo el plan de batalla. España se enfrenta a una oposición de hecho de parte de Inglaterra, de la que todos toman conciencia muy pronto, entre ellos los franceses. Sevilla Andrés cita un fragmento del periódico *Le Courier de Marseille* en el que el periodista anuncia la mala voluntad final de Inglaterra

65 *Espanoles a Tetuán*, acto I, esc. 10.^a, f. 6a.

ironizando: «ya veréis [...] como Inglaterra se pone de parte del vencido, exigiendo tal vez que se consuele al Emperador de Marruecos en sus desgracias, extendiendo las fronteras de su país, e indemnizándole sus sacrificios».⁶⁶ En la propia Península se sabe muy bien a qué atenerse, y así lo demuestra la lectura de la prensa ministerial española: si bien acaba echándose atrás y declarando que las relaciones con Inglaterra siguen siendo amistosas, en un primer momento reconoce la malevolencia de ese país.

Como era de esperar, a los dramaturgos les interesó introducir estas circunstancias en sus obras y sistemáticamente se enfrentaron a la negativa de Antonio Ferrer del Río. Esto demuestra hasta qué punto podía ser severa la censura teatral en comparación con la que imperaba en otros medios de comunicación, ya que, además de artículos de prensa, es posible encontrar obras históricas o literarias, perfectamente contemporáneas, que critican a la pérfida Albión. Un título como *La cuestión de Marruecos vista en su complicación con Inglaterra* no presenta ninguna ambigüedad,⁶⁷ mientras que el médico Nicasio Landa también dedica a Inglaterra unos perversos comentarios cuando cuenta en sus memorias lo sorprendido que se quedó:

Debo consignar en honor de la verdad que no reconocí entre los cadáveres ninguno de raza sajona, como entonces se dijo y escribió; pues tengo para mí que el entusiasmo de los caritativos admiradores de aquellos salvajes nunca llegó al punto de acompañarles más que con la buena intención en sus arriesgadas empresas.

Ni siquiera la poesía se olvida del vecino del otro lado del canal de la Mancha, ya que, de las plumas de Rivas y Bretón de los Herreros, entre otros autores, encontramos una vigorosa denuncia de Inglaterra en el *Romancero de la guerra de África*. Las críticas son abiertas, excepto en el ámbito teatral, en el que Ferrer del Río manda callar a los atrevidos que lo intentan. Sin embargo, hay personajes ingleses, incluso muy simpáticos, en *Escenas de campamento*, donde el censor autoriza que dos británicos

66 Diego Sevilla Andrés, *África en la política española del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1960, pp. 137-138; reproducido de Evaristo Ventosa, *Espanoles y marroquíes*, Barcelona, 1859, pp. 809-817.

67 De Joaquín Francisco Campuzano, Madrid, 1860. La referencia, en Diego Sevilla Andrés, *África en la política española*, p. 135, nota, y en Cecilio Alonso, «Apuntes para una bibliografía de la guerra de África (1859-60)», *Transfretana*, 2, 1982, p. 57.

anden por el escenario, ya que demuestran ser más celosos defensores de los intereses de España que el propio guía, don Pepito. Este es un español desnaturalizado que llega a dudar de la victoria de los suyos. A los dos ingleses —un padre y su hija— les maravilla todo lo que ven, y el dramaturgo se hace con la tradición literaria del exotismo español visto por ojos de viajeros extranjeros. Quieren presenciar bailes típicos, el padre desea observar «autóctonos» fumando, y para ello manda distribuir puros a su «groom». Aclara que fueron los relatos de las hazañas de los españoles los que le impulsaron a venir a contemplar a los héroes desde más cerca.

Asimismo queda autorizado el inglés de *Gloria a los bravos*. La obra, que cuenta la vuelta a su hogar de dos soldados, hace salir al escenario, justo antes del final, a un sajón que vende dibujos y reproducciones de la recién terminada campaña de África, con escenas para gloria de los musulmanes, según dice. Un veterano de la guerra de la Independencia, presente para festejar a los héroes, expulsa al inoportuno llamándole «borracho como todos ellos».⁶⁸ Esta generalización no es del agrado del censor, que aprueba finalmente la pieza si se quitan las últimas palabras.

En realidad, Ferrer del Río suele hacer desaparecer a los personajes anglosajones, como en *Espanoles a Marruecos*. En este caso, y será casi el único, justifica su dictamen en el informe. Incluso participa su decisión a las autoridades superiores, encargadas de zanjar la cuestión en última instancia. Este proceso no se repetirá, lo que parece demostrar que obtiene la aprobación y carta blanca para seguir actuando así en adelante. Termina autorizando la obra, «si se elimina por completo el personaje llamado Mister Hill, y a condición de que sus ideas no suenen en boca de otro». Funda esta decisión en el que «Dicho personaje figura en el drama como agente de una alianza entre Inglaterra y el imperio de Marruecos a fin de evitar que se apoderen de Gibraltar los españoles, y para conseguir que Ceuta sea de los marroquíes y Melilla de los ingleses».⁶⁹

El censor interviene, probablemente por razones muy similares, en *Amor patrio*, donde corta seis escenas enteras. Sin embargo, la alusión al conflicto, al papel turbio que desempeñó Inglaterra, es casi implícita, y exige que se lea entre líneas. Juan, un criado, cuenta a otra criada que se

68 *Gloria a los bravos*, acto I, esc. 2.^a, f. 16b.

69 Antonio Ferrer del Río, 3.11.1859, AHN, Consejos, leg. 11 394, exp. 229.

fue a tomar un trago con unos compañeros que iban a reunirse con el ejército de África y, al brindar por España, recibieron la mirada llena de desprecio de un inglés, al que terminaron por moler a golpes. El británico en cuestión se desacredita del todo a ojos de los espectadores cuando, poco después, viene a reclamar al dueño de la casa una deuda supuestamente contraída por su padre. Don Servando comprueba aliviado que se trata de un error y echa al patán a la calle. Esta última peripecia parodia, en realidad, un episodio real de las relaciones hispano-inglesas, ya que Inglaterra acudió a reclamar a la Península el pago de una cantidad de dinero que llevaba mucho tiempo adeudándole. Según relata Jorge Castel, Inglaterra, a causa de la guerra civil que desangraba al país, proporcionó en 1835 al Gobierno de la reina armamento y material de guerra. El reembolso no se había mencionado desde 1841, pero, en noviembre de 1858, Buchanan (ministro plenipotenciario inglés en Madrid, el mismo que luego tomará parte en el asunto de las notas inglesas) de repente actualiza el tema. El 10 de diciembre le contestan que las cosas siguen su curso, y en febrero de 1859 vuelve al ataque. Finalmente, el saldo —establecido entre el 4 y el 5 de enero, o sea, cinco días antes de que la obra se presente al censor— se entrega durante el año 1860. Si bien Castel precisa que Inglaterra tenía todo el derecho del mundo a formular semejante petición, también subraya lo que de mala voluntad hacia España encerraba, dado que no se podía escoger peor momento para la Península.⁷⁰

Una semana después, el autor de *Un corneta en África* opta por un diálogo, tan cómico como vivo entre dos amigos de la infancia a los que la guerra reúne en Ceuta. Fernando va a ver a Ferrán para llevarle noticias frescas del exterior: en Tánger y en Tetuán ya no se ven ingleses procedentes de Gibraltar en busca de jóvenes moras. En la obra también se cuenta que los ingleses comercian con los moros. Esto lo confirma Ferrán, que explica a sus amigos que en Inglaterra, como en cualquier otra parte, hay renegados, y que son estos quienes se encargan de los negocios. Fernando alude a las críticas que algunos vierten contra la actuación de Inglaterra, pero aquel le contesta que son solo calumnias: si la flota inglesa vino a fondear frente a las costas de Marruecos desde el inicio del conflicto fue porque buscaban aire puro para airear su ropa y ahuyentar las polillas. Pascual,

70 Jorge Castel, *La actividad de España*, pp. 40-41.

otro soldado, considera que están ahí para evitar que los marroquíes se escapen por el mar, y el conjunto acaba bañado en lirismo, pensando todos en las numerosas pruebas de amor hacia España que publica *The Times*.⁷¹ El tono general es de sarcasmo, de antífrasis; el censor se da perfecta cuenta de ello y pasa a exigir que se suprima la totalidad del fragmento.

Este celo de Ferrer del Río no se desmiente casi nunca, y desde el inicio mismo del conflicto el censor se afana por que no se insulte a Inglaterra. En una de las primerísimas obras que le presentan, *¡El estandarte español a las costas africanas!*, se niega a que al aguafiestas, Antolín, le apoden «la Inglaterra de casa». Es un personaje muy antipático que luego pasa lista de los enemigos internos de España (los maridos infelices que se vuelven a casar en cuanto enviudan, los campesinos a los que se enfrentó él unos días antes, etcétera), y la enumeración se alarga tanto que no entiende «¿por qué esta gente terca / se empeña a ir a buscar / más allá de Gibraltar / lo que tiene aquí tan cerca?». Aludir a Gibraltar es mentar a los ingleses, y el censor ordena suprimir las réplicas. No se detiene allí y, un poco más adelante, prohíbe dos páginas completas; se trata de una fábula que Frasquillo, el criado, le cuenta a un inglés antes de mostrarle la puerta. Es la historia del ratón (Inglaterra) que no se atreve a comer el queso (España) porque el gato (Francia) anda por allí. Pero, insiste Frasquillo, si lo intentara, ¡menuda indigestión le daría! Luego, para seguir con la fábula, el dramaturgo opone las águilas a los leopardos, y Ferrer del Río también censura la imagen: aquellas solo pueden ser los franceses (en referencia al águila napoleónica), y los leopardos no pueden ser sino los ingleses.⁷²

En esas obras el censor podía dictar solamente supresiones, pero a veces Inglaterra ocupa un lugar tan importante, en el corazón mismo del argumento, que condena las piezas a desaparecer, como sucede con tres de ellas: *Un gitano en Marruecos*; *¡Viva España!* y *Un anglo-hispano* (citando por orden cronológico). Cuando emite su dictamen para la primera de las tres, Antonio Ferrer del Río justifica la interdicción por el hecho de que

71 Marie-Claude Lecuyer y Carlos Serrano, en *La guerre d'Afrique*, recuerdan que la prensa inglesa no se mostró muy simpática con España a propósito del conflicto.

72 La mención a «la Inglaterra de casa», en el acto I, esc. 13.^a, f. 24b. La cita siguiente, en el acto I, esc. 16.^a, ff. 28b-29a, y luego una redondilla casi idéntica en acto I, esc. 16.^a, f. 30a. La fábula ocupa casi toda la escena 2.^a del acto III, ff. 66b-67a. Finalmente, «águilas» y «leopardos», en acto III, esc. 4.^a, f. 71a.

«el autor personifica en el inglés que juega en la fábula a Inglaterra, para demostrar a su modo que esta nación excita a los moros contra los españoles a fin de quedarse con Ceuta; y me parece altamente impolítico permitir que se propalen tales especies en el teatro y más en las presentes circunstancias». ⁷³ En cuanto a las otras dos piezas, reemplaza este razonamiento por unas declaraciones de amistad a Inglaterra que, de tanto repetirse, llegan a parecer sospechosas. ⁷⁴

Volviendo al contenido de las obras, la primera pone en escena a una familia gitana: el tío Lapa, su mujer y su hijastra, la Claveyina, que es rapta. El secuestrador es un inglés, Mr. Wolker, que regala la joven al bajá —quien se ha enamorado de ella perdidamente— a cambio de una tienda en el corazón de Ceuta. El bajá se enfurece cuando se da cuenta de que Claveyina no está allí por voluntad propia, pero enseguida entiende que le van a hacer responsable de la situación. Ya comprometido, no le queda más remedio que apurar el trago. Después de varias peripecias y traiciones, Mr. Wolker llega a verse en una situación muy delicada, y ya nadie puede creerse que vino a ayudar a la familia del tío Lapa. Este se marcha con su hijastra y le dice al inglés que no se meta donde no le llaman. Anuncia que se irá a Madrid a contarle su historia a un poeta para que haga de ella una zarzuela, y a quien silbe su obra lo llamará inglés. Esta pirueta final confirma, por si hacía falta, el carácter paródico de la obra, ya subrayado antes por Rubio Jiménez. ⁷⁵

Al prohibir la obra, la censura obliga al dramaturgo a importantes modificaciones si quiere estrenarla. La primera es la metamorfosis del inglés: en la nueva versión del texto (*En Ceuta y en Marruecos*), ahora sí autorizada, se convierte en un esclavo moro, Abda-Akar. En la lista de per-

73 Antonio Ferrer del Río, 7.10.1859, AHN, Consejos, leg. 11 394, exp. 187.

74 Para *¡Viva España!*, véase AHN, Consejos, leg. 11 395, exp. 22: «no debe ser autorizada mientras subsistan sus numerosas alusiones contra una nación amiga de la nuestra». Antonio Ferrer del Río, 24.1.1860. Para *Un anglo-hispano*, véase AHN, Consejos, leg. 11 395, exp. 114: «su representación no debe ser autorizada, ínterin no se supriman todas las especies afrentas para una nación amiga de España como Inglaterra». Antonio Ferrer del Río, 26.4.1860.

75 Jesús Rubio Jiménez, en «La censura teatral en la época moderada» (p. 221), habla de «farsa de gran comicidad, que da la vuelta completamente al teatro patriótico apoyado por el gobierno; se parodian sus situaciones y su lenguaje de vacía retórica, y hasta sus coros de zarzuela».

sonajes, queda definido como «renegado extranjero»,⁷⁶ y en el escenario llega a exclamar: «Yo soy un moro, más moro / que todos los que hay en África».⁷⁷ Esta sospechosa hipérbole quizá tenga visos de antífrasis para recuperar parte del alcance crítico de la primera versión. Entre las dos versiones median dos meses y una declaración de guerra, por lo que ahora el tío Lapa antes de irse se dirige al bajá y le dice que no se humilla impunemente el honor español y que desea que esto le sirva de lección para el futuro. Se suprimieron algunos fragmentos, en general en aras de una dramaturgia más eficaz, pero no disminuyó en absoluto el tono cómico. En este sentido la parodia sigue presente: una suerte de raptó ridículo de una Elena gitana que provoca un conflicto abortado entre Troya y su rival.

Siguiendo un modelo mucho más tradicional, *Un anglo-hispano* descalifica la actuación de los ingleses en una obra cuya originalidad estriba en el homenaje que rinde a los de la retaguardia; se dirige así directamente a su potencial público para ofrecerle una imagen de su experiencia del conflicto. Inglaterra queda representada por Mr. Sond, vinculado a una familia española para la explotación de una mina. La intención del autor no era en realidad denunciar una situación que los españoles no valoran aún como catastrófica: las inversiones extranjeras —en particular francesas e inglesas— en las minas españolas están frenando el desarrollo del país, impidiendo, por esta transferencia a manos foráneas, la construcción de una industria nacional de transformación.⁷⁸ En cambio, pone el acento en una serie de aspectos de la vida cotidiana de entonces: el enriquecimiento repentino y muy rápido de una clase media que empieza a formarse y para la que las leyes mineras de 1859, destinadas a favorecer la inversión privada aún más de lo que lo hacían hasta entonces, fueron una verdadera bendición. Así, el dramaturgo recalca, en referencia al decorado de la casa de Aníbal, que se ve «Lujo de mal gusto: contradicción en el mueblaje»,⁷⁹ propio de los nuevos ricos que viven en ella.

76 Este personaje se distingue de los demás moros y se aparta de ellos. Subrayemos que, en la versión anterior, Mr. Wolker no figuraba en la lista de personajes, lo que parece demostrar que el dramaturgo conocía muy bien los riesgos. Con esta omisión quizá pretendía burlar la vigilancia del censor o, por lo menos, impedir que este detuviera su lectura en el umbral mismo de la obra.

77 *En Ceuta y en Marrecos* (sic), acto I, esc. 16.^a, p. 27.

78 Marie-Claude Lecuyer y Carlos Serrano, *La guerre d'Afrique*, p. 31.

79 Benito Vicente Garcés, *Un anglo-hispano*, f. 1a.

Aníbal, veterano de la guerra de la Independencia y demasiado viejo, su mujer y su hija no pueden ir a la guerra. Tomás, enamorado que no se decide a dejar a su amada, y los mineros representan a los que aún tardan. Por último, Mr. Sond forma parte de los que están aquí para complicarle las cosas a España. Las distintas actividades de los personajes testimonian de cierta realidad histórica: madre e hija se consagran a fabricar hilas, Aníbal regala el plomo de su mina al ejército de África y promete a los obreros que si vuelven lisiados del conflicto les abonará la mitad de su jubilación. A título de comparación, Miguel Ángel López Rinconada recuerda que algunos miembros del clero pidieron que no se les pagara el sueldo mientras durase la guerra y que hubo funcionarios que regalaron parte del suyo. Los donativos, alimentos sobre todo, no dejaron de fluir, y las colectas de hilas siempre fueron abundantes.⁸⁰ De hecho, es una actividad recurrente entre las mujeres de todo este subcorpus africano.

A esta noble entrega de los personajes españoles —que mimetiza la del público— responde, como una especie de imagen inversa, el aspecto despreciable de Mr. Sond. Para asegurarse de que el espectador lo odie nada más verlo entrar, el dramaturgo le pone entre las manos, la primera vez que sale al escenario, el *Gibraltar Chronicle*, el diario que publicó las famosas notas inglesas. A la inversa, el periódico «correcto», el que lee Aníbal, es *La Iberia*, lo que nos da un indicio de la probable tendencia progresista del dramaturgo. Durante la obra, Sond miente, estafa y hace alarde de un cinismo espantoso. Adversario encarnizado de España, intenta pasar un cargamento de plomo a África para ayudar a los moros; ávido de dinero, cobarde, descubre la grandeza española en la persona de Aníbal. Ya que a ojos del inglés un sacrificio monetario es lo más grande que puede llegar a hacer un hombre, las sumas que propone aquel para su país le revelan hasta qué punto el amor patriótico anida en los corazones españoles.

La anécdota de la obra sirve de pretexto para una declaración de principios mucho más profunda —y luego violenta— del autor contra la nación británica: el título aparece rápidamente como un oxímoron, ilustrado por la intriga amorosa, que demuestra la incompatibilidad absoluta e irreconciliable entre ambas nacionalidades. Mr. Sond tiene a bien des-

80 Miguel Ángel López Rinconada, «Festejos populares», pp. 524-525.

truir hasta el mito fundador, el de la guerra de la Independencia. Para Aníbal, en este periodo Inglaterra se situaba del lado bueno, oponiéndose a los tiranos, pero Sond le explica que no lo hicieron por justicia sino por interés. Inglaterra solo acude adonde le dice su cartera. Esta incompatibilidad tiene causas históricas que Sond pasa a detallar: España, al perjudicar doblemente los intereses ingleses, con los pactos de familia y favoreciendo la emancipación de Estados Unidos, se puso por sí sola en oposición violenta con el país británico. Los españoles siguen pagando los «crímenes» cometidos en su tiempo por Carlos III.

En la obra también recibe muchas críticas un personaje español: doña Sempronia, la mujer de Aníbal. Su nombre delata de entrada el ser despreciable que es: Sempronio en femenino, como su modelo venal en *La Celestina*, no deja de actuar de alcahueta entre Sond y su hija, negándose a ver que está forjando la desgracia de esta. Su interés es claro: irse a vivir a Inglaterra con su yerno para llevar allí la vida de gran dama que aquí no tiene y, al mismo tiempo, apartar al sobrino pobre de su marido que pretende casarse con Matilde. Despreciable, también es ridícula y estúpida, y ni siquiera Mr. Sond ahorra sarcasmos en su contra. Y por si algún espectador sigue albergando dudas sobre la incompatibilidad de las dos nacionalidades, doña Sempronia ejemplifica el tipo de monstruo al que se llega si un español intenta anglicanizarse.

Los ataques a la Corona

Esta mezcla contra natura también constituye el resorte dramático en *¡Viva España!* (otra obra rechazada), en la que un español, Saturio, que renegó de la madre patria para servir a los intereses de Inglaterra y a los suyos propios, ofrece el modelo de lo abyecto, del antihéroe. Empujado por una ambición descomedida y venal, solo busca complacer a doña Victoria (representante de la reina de Inglaterra antes que de la victoria en combate). Defiende la neutralidad inglesa, que, en su opinión, no se ve en absoluto contradicha por la presencia de la flota británica frente a las costas marroquíes. Solo trata de proteger la integridad física de sus habitantes británicos... y gibraltareños. Se convierte en intermediario odioso de la sultana Zulema para comprar la lealtad y el amor de Enrique, un cristiano prisionero, y hasta reniega de su religión cuando exclama: «¡La fe! ¡Graciosa patraña! / Sé feliz bajo este cielo / y olvida por siempre el suelo /

más ingrato de la España». ⁸¹ Este doble sacrilegio, blasfemia y crimen de lesa patria, corona lógicamente una trayectoria de traidor. Cuando al final lo ataca Enrique, solo sabe huir y esconderse tras Inglaterra, que no puede aceptar que se moleste a sus súbditos.

Si hubiera sido muy difícil suprimir a Sond de *Un anglo-hispano*, donde constituía la originalidad y el eje del argumento, el personaje de Saturio, en cambio, más borroso, de tono menos virulento, no basta por sí solo para explicar la prohibición. Ferrer del Río siempre intentó salvar lo que podía, así que el motivo de la tajante interdicción debe buscarse en otra parte. El único elemento novedoso lo constituye el personaje de Victoria, indecisa en la escena 5.^a, sin saber cómo salir de este conflicto, ya que ni España ni Marruecos parecen dispuestos a ceder. Esto fue, seguramente, lo que condenó al silencio una obra que, por otra parte, dista mucho de ser un panfleto contra nada ni contra nadie, y no contiene demasiados elementos que pudieran provocar el enojo del censor. Pero, aparte de que no se ha de atacar a la representante suprema de una «nación amiga», debía de ser de muy mal gusto sacar al escenario a un miembro de una familia real —una mujer, para más inri, lo que forzaría las comparaciones con la monarquía española— débil y de mala fe. Jesús Rubio Jiménez relata que en 1856 se prohibió la representación de *Luis Onceno* porque la obra ponía en escena a un monarca culpable de demasiados errores humanos —o de errores demasiado humanos— y que constituía un mal ejemplo para el pueblo en un momento en que la Corona no se había consolidado aún. ⁸² Durante unas semanas, el conflicto marroquí le devolvió peso a Isabel II, aclamada como digna «descendiente» de su predecesora Isabel la Católica; supo atraerse la simpatía de los españoles al regalar sus joyas para sufragar parte de los gastos de guerra.

Este último ejemplo es modélico para el análisis de la acción de la censura y amplía la lista de los temas tabúes. Otra pieza cae en la misma trampa dos meses más tarde: *La gloria de España* ya había infringido una

81 Juan Clemente Cavero Martínez, *¡Viva España!*, acto I, esc. 10.^a, f. 11b. Contra todo pronóstico, dados los demás informes de censura, este fragmento, que el dramaturgo conserva en la segunda versión que presenta al censor, no queda prohibido, aun cuando contiene una violencia extrema hacia la religión. La censura examina la segunda versión, titulada *El genio de Castilla*, el 11.2.1860. AHN, Consejos, leg. 11 395, exp. 50.

82 Jesús Rubio Jiménez, «La censura teatral en la época moderada», p. 210.

norma al materializar a Dios en el escenario —como ya vimos— pero, más que nada, cometía un imperdonable crimen de lesa majestad. Cuando la alegoría de España sale al escenario, es una anciana de cuarenta y dos siglos que necesita apoyarse en la reina para andar. Lloro, y los esfuerzos de la soberana para animarla parecen vanos. Acompañadas por el príncipe de Asturias, un niño todavía, las dos siguen su marcha por el desierto, sordas a los consejos del Orgullo, que quiere hacerles desandar lo andado, así como a los sarcasmos de la Audacia sobre lo inútil de ir a suplicar piedad a los musulmanes. Isabel solo quiere que le devuelvan la bandera, está dispuesta a perdonar, pero el Orgullo ordena a sus tropas preparar sus armas. Al censor no le gustaría demasiado la representación de una monarquía tan débil que acepta hacer la vista gorda sobre la afrenta marroquí, mientras España se rebaja hasta pedir piedad a sus verdugos. Si nos referimos al estudio de Pierre Vilar sobre el patriotismo durante la guerra de la Independencia, leemos que «los panfletos antinapoléónicos consideran que la peor injuria hecha a España fue haber pronunciado en su contra el adjetivo *vieja*: uno no debe portarse así con una mujer».⁸³ Efectivamente, la descripción debió de parecerle muy violenta a Ferrer del Río, ya que el dramaturgo no le ahorra nada a esta anciana a la que cuarenta y dos siglos dejaron exhausta. Después de tamaña transgresión, de nada servía que la obra concluyera muy favorablemente para España.

Los motivos de censura

De las 80 obras de este corpus, 11 no pasan por la censura (la mayoría porque no llegan a representarse nunca), una duodécima no lo hará hasta 1864,⁸⁴ 13 sufren supresiones y 6 quedan totalmente prohibidas.

83 «les pamphlets anti-napoléoniens considèrent que la pire injure faite à l'Espagne fut d'avoir prononcé à son sujet l'adjectif 'vieille': on ne se conduit pas ainsi avec une femme». Pierre Vilar, «Les concepts de 'nation' et de 'patrie' chez les Espagnols du temps de la guerre d'Indépendance», *Ibérica*, 4 (1994), pp. 75-93; la cita, en p. 83. La traducción es mía.

84 Resulta imposible saber si la obra de Pitarrá, en dos partes, se presentó al censor en su totalidad. El informe de censura (AHN, Consejos, leg. 11 399, exp. 226) y el *Índice general* de Vicente de Lalama solo mencionan *Les pínholes d'Holloway* o *La pau de Espanya*, pero Carme Morell i Montadi (*El teatre de Serafi Pitarrá*, p. 209) cita el *Diario de Barcelona* de 25.8.1864, según el cual *La botifarra de la llibertat* acabaría siendo admitida por la censura, «si hem de creure» a este periódico, dice ella. Se puede observar, quizá, cierto escepticismo también en su caso.

Para las que se censuran parcialmente, los recortes van desde una palabra hasta varias páginas, según los casos. Los motivos son múltiples, y las más de las veces no tienen relación directa con el carácter patriótico de las piezas. Decencia verbal, defensa del Ejército y de su honor o sacralización del misterio cristiano son imperativos que recorren la historia de la censura y no se limitan al conflicto marroquí. Sin embargo, cobran una gran importancia durante esa guerra destinada a reverdecir el prestigio de la Corona y, más que nunca, la vigilancia del censor debe poner a salvo los dos principales pilares de la monarquía: la jerarquía eclesiástica y el Ejército. Se extrema la prudencia hasta prohibir que se nombre a los comandantes y demás oficiales, rechazando así que un poder tan indispensable para la Corona como son las fuerzas armadas quede vinculado a un acontecimiento cuyo desenlace aún no ha tenido lugar.

Además de los ejemplos ya citados existen otros en que el censor se cuida de proteger al Ejército. De nada les sirve a los dramaturgos usar subterfugios para no incidir en las interdicciones, ya que Ferrer del Río se niega a cualquier desvío. A propósito de *España triunfante en Marruecos*, entrega un informe tajante para prohibir totalmente una obra que a todas luces le pareció ridícula. La transgresión se le antoja tan evidente que ni siquiera la aclara, y únicamente menciona «razones que saltan a la vista sin más que leer los nombres de los personajes».⁸⁵ Sin duda el dramaturgo quiso escapar de los rayos censores que fulminaban a quien ponía en escena, o incluso tan solo nombraba, a los principales dirigentes del Ejército. Ante la absoluta imposibilidad de evocar siquiera a O'Donnell, a Prim o a cualquier otro militar de igual grado, Miguel María Jiménez rebautizó a todos sus personajes: el general en jefe pasó a llamarse Reynaldo, y se le añadieron curiosos acólitos. Tres protagonistas irrumpen en la historia: Pizarro, un coronel de cazadores; su hijo Ernesto, conde del Arenal, y finalmente Leonor, la hija de Reynaldo. El argumento en sí no es ni más inverosímil ni peor que el de las obras aprobadas: Leonor, cantinera, teme por el intrépido Ernesto del Arenal. Este joven aristócrata se alistó como soldado raso, a pesar de su rango y de sus vínculos familiares —dicen— con el general en jefe. La víspera de la toma de Tetuán, un soldado lleva a cabo una misión de espionaje en el campo enemigo y cuando vuelve cuenta que el conde ha caído pri-

85 Antonio Ferrer del Río, 8.3.1860, AHN, Consejos, leg. 11395, exp. 73.

sionero durante un arriesgado servicio de escucha. Leonor le confiesa a su amiga María que ella es la esposa del conde y la hija del general en jefe, a quienes siguió hasta allí sin que lo supieran. María, joven mora convertida, propone a Leonor que se disfrace para ir a buscarlo. Así lo hacen, mientras los enemigos intentan, en vano, negociar con la vida del conde a cambio de secretos, pero todos los españoles a los que se dirigen —el padre del conde, su suegro, el propio conde— se muestran incorruptibles. Enfurecido por el fracaso de sus tentativas, el enemigo hace alarde de una gran crueldad hacia sus propios hombres. Las dos mujeres drogan a los guardias y logran que el marido de Leonor se escape. En el camino de regreso, Ernesto se encuentra con sus compañeros, con los que participa finalmente en la toma de Tetuán. La obra lo tenía todo para triunfar: heroísmo de unos jefes militares que no traicionan nunca, felonía, crueldad y superstición de los moros, gran escena de batalla... pero la modificación de los nombres y las biografías de esos mismos jefes tiene la apariencia de una falta de respeto a ojos del censor. A no ser que le reproche al dramaturgo que sean dos mujeres las que liberen al conde... Por fin, quizá la misión de espionaje, que facilitaba demasiado la toma de la ciudad (el soldado consigue dibujar un plano del lugar), haya sido otra causa de la interdicción. Sea como sea, se trata de un crimen de lesa Ejército, aunque menos violento que en otros casos, y condena la obra a pasar a mejor vida.

Los temores al poder específico del teatro se reafirman de manera indirecta en la severidad del censor, ya que, al contrario de lo que ocurre en otros ámbitos, la indelicadeza de Inglaterra no se puede mencionar, probablemente también a la espera del desenlace. Para atraerse la benevolencia del censor, lo más seguro es fiarse de cierta atemporalidad, evitar aludir a hechos muy concretos. Así, *El grito español*, tan universal que Gabriel García puede recuperarla cuarenta años después y aplicarla al conflicto cubano sin cambiar más que los lugares, no conoce dificultades con la censura. Lo que se busca exaltar es una especie de quintaesencia del patriotismo, se pretende subrayar una cualidad intrínseca del español, y no su reacción frente a acontecimientos precisos, excepto para celebrar unas cuantas batallas.

Debilitamiento de las prohibiciones y contradicciones de la censura

Cuando parece que lo peor ha pasado y que se puede, razonablemente, pensar en una victoria española, incluso cuando ya ha tenido lugar la toma de Tetuán, el censor relaja su atención y afloja su severidad. La primera

infracción de sus principios llega, de modo quizá algo prematuro, en diciembre de 1859, cuando autoriza sin modificaciones *El pabellón español en África*. Totalmente inverosímil, mezclando superstición, leyendas y heroísmos varios, la obra introduce a un personaje algo curioso. A todo lo largo de la pieza, Levi, comerciante, parece ser traidor a España —aunque nunca se verifica con certeza— y actuar movido por el interés. Justo antes de hacer mutis por el foro tiene que escuchar los sarcasmos que le dedican Gonzalo y Estrella, los dos héroes, que le acusan de ser inglés. Quizá Antonio Ferrer del Río consideró que el ataque era demasiado ambiguo para poder condenarlo; el hecho es que no obligó a hacer ningún recorte en el texto original.

De manera mucho más sorprendente, el 10 de febrero de 1860 deja casi intacta *Escenas de campamento*. La fecha es importante: ya ha tenido lugar la victoria en Tetuán y podemos achacar a la euforia del momento una repentina permisividad censora. Ferrer del Río pide que se hagan las dos pequeñas supresiones que comentamos antes, pero no modifica para nada el argumento. Quizá porque le importa mostrar a una Inglaterra risueña autoriza al final otras infracciones. Los ingleses de la obra parecen aún más simpáticos por contraste con un ser verdaderamente odioso, don Pepito, demasiado cosmopolita como para haber conservado una identidad bien definida. Acostumbrado a guiar a un montón de extranjeros, porque habla muchos idiomas, ha recorrido ya la mitad del planeta y conseguiría alojarse en cualquier lugar del mundo. En ese contacto continuo con el exterior perdió la autenticidad española, y sus compatriotas llegan a reprocharle su actitud recalcando que hasta el inglés parece más español que él.

Se presenta como la voz discordante de la obra y se atreve a decir lo indecible. Bien es cierto que esto ofrece a los demás personajes la oportunidad de dismantelar su argumentación —y, con ello, adelantarse a las posibles objeciones formuladas por el público ante las alabanzas sin matices que normalmente describen el conflicto—. Sin embargo, el mero hecho de formularlas parece un sacrilegio. Primero don Pepito se declara muy sorprendido: no entiende cómo el ejército pudo tardar un mes completo en ir de Sierra Bullones a Tetuán, cuando bastan dos o tres días. Luego afirma que todos los que están presentes morirán, porque «de cólera hay muchos casos».⁸⁶ Dada la proporción de muertos por enfermedad

86 Acto I, esc. 9.^a, p. 38.

en el conflicto, el anuncio suena lúgubre en una obra supuestamente patriótica, y la alusión a la tardanza en llegar a Tetuán se hace eco de otra crítica tan severa como famosa. Engels, al filo de tres artículos publicados en el *New York Daily Tribune*, analizó la táctica de guerra de O'Donnell, y sus conclusiones no glorifican al general. Cuando el dramaturgo escribe su obra, conoce como mucho dos de las tres publicaciones, pero sin duda los reproches que encierran circulan ya llevados por otras voces críticas. El escritor alemán denuncia la lentitud de las operaciones, pues costó muchas vidas, aunque solo fuera por el cólera, que pudo explayarse y hacer estragos entre las tropas. También se mofa de las amplias fuerzas desplegadas, ya que la evidente desproporción de medios y tecnología entre los dos bandos hubiera debido facilitar que se arreglara todo con una expedición policiaca, o poco más. Semejante guerra por tan poca cosa le parece casi de risa.⁸⁷

En realidad, el dramaturgo ataca toda la concepción de la empresa y sigue recorriendo el camino de las prohibiciones: recuerda la deuda con Inglaterra, aunque entre líneas, y de nuevo Ferrer del Río hace la vista gorda. Solo se menciona de pasada, ya que en realidad sirve de pretexto para alabar la generosidad del pueblo, que sabe prestar su dinero cuando es necesario y saldar las eventuales deudas de su adorada patria. Todo lleva a pensar que el censor consideró que había más puntos positivos que reparos en esta obra y prefirió autorizarla. Se confirma la evolución y, en mayo de 1860, cuando se celebra a los héroes de vuelta a Madrid, ya parece posible denunciar la colusión anglomarroquí. En *Un prisionero en Tetuán*, Ferrer del Río deja que Mohamed se vanaglorie de recibir ayuda material desde Inglaterra.⁸⁸

De manera mucho más lógica ahora, también desaparece otra prohibición después de pasada la crisis: la de nombrar, y subir al escenario, a altos representantes del Ejército. Un año después, cuando un dramaturgo escribe su *Cuadro dramático para solemnizar el aniversario de la toma*

87 Friedrich Engels, «La guerra mora» [«The Moorish War»], artículos publicados en el *New York Daily Tribune* los días 19.1.1860, 8.2.1860 y 17.3.1860. Reproducidos en Karl Marx y Friedrich Engels, *Revolución en España*, ed. de M. Sacristán, Barcelona, Ariel, 1973, 4.ª ed., pp. 173-190.

88 «MOHAMED: [...] la Inglaterra / me manda, sino sus tropas / muchos aprestos de guerra». Joaquín Martínez y Tomás, *Un prisionero en Tetuán*, cuadro II, esc. 3.ª, f. 21a.

de *Tetuán*, saca al Estado Mayor al completo. Ya no parece censurable, al contrario incluso, asociar nombres concretos, el Ejército en tanto que cuerpo, a esta empresa que se está transformando en epopeya y que convierte a sus participantes en héroes intocables y magníficos. Asimismo, el dramaturgo denuncia las maniobras de Inglaterra en el conflicto y los intereses que intenta defender, sin que el censor dé señales de inmutarse lo más mínimo.

Sin embargo, estas excepciones son las que vienen a confirmar la regla, y las posibles flexibilizaciones, ganada la guerra, siguen enmarcándose en la muy estricta ley de silencio que imperó durante el conflicto. Muchas veces los dramaturgos censurados dan la impresión de haber cometido un desliz, como si no se hubieran dado cuenta de que se pasaban de la raya; por lo demás, sus obras se insertan más bien fácilmente en el corpus del teatro de actualidad militar. Aun cuando se trata de una parodia, por ejemplo *Un gitano en Marruecos* y su versión autorizada, *En Ceuta y en Marruecos*, la forma elegida sigue respondiendo al género patriótico, modelo al fin y al cabo. El que la censura haya terminado por aprobar esta parodia demuestra que se permitía semejante ironía. La obra queda modificada, pero los cambios afectan al contenido político y no a las normas del género.

Estas reflexiones cobran una significación mayor en el estudio más específico de la producción catalana, ya que uno de los más ilustres representantes de este naciente teatro, Serafi Pitarra, consagró dos piezas al conflicto marroquí mientras tenía lugar, y otra más algunos años después. Se suele presentar su posicionamiento como totalmente discordante dentro del conjunto de los panegíricos que se escribieron. El autor no presentó su obra a la censura, por lo menos durante el conflicto: ¿posicionamiento estratégico ante una instancia de la que sabía que no iba a aceptar su producción o mero cúmulo de circunstancias? Dicho de otro modo: ¿cabe buscar entre los autores catalanes a los precursores de una oposición al Gobierno central? ¿Fueron capaces de crear un conjunto de voces marginales cuyos ecos llegasen cada vez más nítidos al oído de los dirigentes?

LAS VOCES MARGINALES

¿Una protesta nacionalista?

Autores catalanes: ¿una voz específica?

Serafi Pitarra: ¿un dramaturgo subversivo?

El estudio de Serafi Pitarra (o Federico Soler, su verdadero nombre) puede servir para plantear una serie de cuestiones específicas al peculiar caso de Cataluña. A la hora de analizar las dos obras que escribió al calor del conflicto marroquí, nos encontramos con una multiplicidad (¿por una vez!) de avisos sobre las intenciones que encierran. Para que sirvan de ejemplos, y citando por orden cronológico, podemos rescatar varios testimonios. En primer lugar, José Bernat y Durán, después de comentar la serie de *Los catalans en África* de Ferrer y Fernández, puntualiza:

Hubo por un momento una nota discordante y fue la de Federico Soler, quien, separado en sus primeros pasos en el teatro del camino de la depuración, cultivó la sátira, recreándose en la burla, empleando el lenguaje grosero que a Cataluña habían importado las guerras y la chusma, lenguaje que afeaba las líneas de sus originales, gráficas y atractivas caricaturas, como *La butifarra de la llibertat* y *Las píldoras de Holloway*.¹

Arturo Masriera, unos años después, subraya que «Federico Soler (Pitarra) llevó al teatro jocosamente el esfuerzo de España en África y con

¹ José Bernat y Durán, «Los teatros regionales catalán y valenciano», en Narciso Díaz de Escovar y Francisco P. Lasso de Vega, *Historia del teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, pp. 322-418.

su *Butifarra de la llibertat* y *Las píldoras de Holloway* tomó por el lado cómico y ridículo varios episodios de aquella campaña». ² Francesc Curet, también tras ocuparse de la tetralogía de Ferrer y Fernández, declara que Soler «també va prendre part en la facècia amb els acudits teatrals *La botifarra de la llibertat* i *Les píldores de Holloway*». ³ Más recientemente, Xavier Fàbregas subrayó la importancia de esas dos obras, aclarando que «revelen la veritable posició del poble davant el triomfalisme desencadenat per la burgesia arran de la guerra d'Àfrica de 1859-1860». ⁴ Luego, Josep Maria Poblet evoca la alegría que reinó cuando la guerra de África:

La ciutat bé es pot dir que s'ha convertit en una constant festa major, de la qual només desentona (?) un humil rellotger gairebé desconegut en aquells dies. Es tracta de Frederic Soler [...], que no s'ha pres les coses a la valenta i que, contràriament al "clima" imperant, s'empeca dues peces comiques, plenes d'acudits i de sàtires, *La botifarra de la llibertat* i *Les píldores d'Holloway*, títols que poc temps després divertiran el mateix públic que havia anat a rebre entusiàsticament els voluntaris catalans, els soldats que en prendre el vaixell, amb la barretina com emblema, seran fins i tot benèfics per l'abat de Montserrat. ⁵

Finalmente, Joan Mas i Vives habla de la casi «histèria col·lectiva» provocada por la guerra de África y del éxito conseguido por O'Donnell para desviar la atención de los problemas internos de España. Y añade: «A casa nostra, només Frederic Soler va aixecar la veu en contra amb dues obres teatrals: *La botifarra de la llibertat* i *Les píndoles Holloway o La pau d'Espanya*». ⁶ Todos estos testimonios, quizá en cantidad excesiva, por lo menos dan una idea del caos que crean las opiniones sobre esas obras. Bernat y Durán parece oponerse a Masriera con respecto a los elementos que constituyen la originalidad de las piezas: para el primero, el carácter iconoclasta estriba en la escritura, el idioma, mientras que para el segundo solo cuenta el contenido. Según dice, el dramaturgo recupera los episodios de la guerra para darles un tenor cómico, lo que lo situaría más bien del lado de la sátira.

2 Arturo Masriera, *Barcelona isabelina y revolucionaria*, Barcelona, Editorial Poliglota, 1930, pp. 27-28. Mi más sincero agradecimiento a Marie-Claude Lecuyer, quien me señaló este testimonio.

3 Francesc Curet, *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos, 1967, p. 114.

4 Xavier Fàbregas, edición comentada de *Els herois i les grandeses*, de Federico Soler, Barcelona, Edicions 62, 1970, p. 6.

5 Josep Maria Poblet, *Catalunya, 1833-1913. Una panoràmica amb el teatre i els jocs florals*, Barcelona, Pòrtic, 1969, pp. 53-54.

6 Joan Mas i Vives, *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, p. 201.

Es la dificultad de esta primera lectura analítica la que provoca unas opiniones tan diversas sobre el alcance que hay que otorgar a esas obras. Curet, si bien no oculta el lado cómico, parece ponerlas en el mismo plano que la serie patriótica de Ferrer y Fernández (en las que tampoco falta el elemento cómico, a veces paródico, es cierto). Les quita así buena parte de lo que sería su radical originalidad, mientras que Fàbregas, muy por el contrario, las considera como reveladores únicos e incomparables. Las obras transmitirían la expresión del pueblo (pero ¿cuál?) en contra de la visión difundida por la burguesía. Poblet tiene el mérito de subrayar, confesando su escepticismo mediante el «(?)», cuán difícil es juzgar todo esto hoy en día, o por lo menos que hay que tener cierta prudencia. Carme Morell i Montadi dejó bien claro que los juicios que merecía la obra de Pitarra solían pecar de categóricos y necesitaban ciertas matizaciones. Ella diferencia la parodia de la sátira y cataloga las dos piezas en esta última categoría, apuntando también ataques contra el patriotismo reinante.⁷

Contemos rápidamente los dos argumentos. En *La botifarra de la llibertat*, Ambrós, catalán, cocinero del Ejército, cae prisionero y lo condenan a que le sea amputada la nariz, a no ser que consiga un rescate que nadie puede pagar por él. Entonces es cuando se entera de que el sultán ha prometido una enorme recompensa a quien le traiga el dedo de Echagüe —el general resultó, efectivamente, herido en la mano al principio de los combates— y pide audiencia al emperador. Promete entregarle el tan apetecido objeto a cambio de su libertad, la de sus dos compañeros y muchísimo dinero. El sultán acepta. Recibe el dedo del enemigo y se lo come con satisfacción a modo de venganza. Cuando ya está a salvo, Ambrós manda al sultán una carta en la que le explica que lo que se ha comido y ha pagado tan caro era un trozo cualquiera de butifarra, o sea, salchicha de cerdo.

La segunda parte pone en escena de nuevo a Ambrós, al servicio ahora de Joan Quim (un doble transparente de Prim), quien recibe al hermano del sultán al día siguiente de la toma de Tetuán. Al ver que se trata del tesigo de su trampa de antes, Ambrós le recuerda al emisario lo mucho que

7 Recordando que esas obras eran llamadas *gatadas* —de «La Gata», nombre de la sección creada por Serafi Pitarra en el teatro Odeón de Barcelona, reservada a obras en catalán y zarzuela—, la investigadora aclara que el término es «més o menys equivalent a broma, humorada, disbarat». Carme Morell i Montadi, *El teatre de Serafi Pitarra*, p. 214. Respecto al tema de la sátira, véase p. 235.

ridiculizó a su hermano y se divierte humillándolo en ausencia de su jefe. Durante la entrevista debe llevar café a los invitados y aprovecha para poner en la taza de Muley unas píldoras de Holloway, es decir, un laxante. Ante las condiciones que pone España, Muley rompe las negociaciones y se marcha. Los moros pierden la siguiente batalla y, con ella, la guerra. Quim descubre entonces lo que hizo su ayudante y, enfurecido ante semejante infracción de las convenciones de guerra, lo sentencia a muerte. Cuando Muley vuelve para decir que su hermano acepta todas las condiciones, cuenta cómo le fue el combate: de repente tuvo que bajarse del caballo y acucillarse detrás de unos matorrales. Las tropas quedaron totalmente desorientadas al verlo y se produjo una desbandada general. Entendiendo que le deben la victoria a Ambrós, Quim amnistía a su chistoso ayudante.

Morell i Montadi ve en las dos obras procesos que considera de ampliación y de reducción: la reducción de la guerra a un detalle muy concreto (la herida de Echagüe, por una parte, y el fracaso de las primeras negociaciones de paz, por otra) y la ampliación que lo convierte en tema único, terriblemente dilatado. Añade la degradación y la ridiculización satíricas de los temas y personajes como mecanismos destacables. La inserción de elementos escatológicos termina de degradar al enemigo, que tiene un jefe bastante tonto y unas tropas más bien cobardes. Aunque nadie había ido nunca tan lejos, denigrar al enemigo es, evidentemente, un proceso constante —excepto en unas muy contadas excepciones, que sirven entonces para realzar el valor de los españoles, magnificados por la talla del adversario al que derrotaron—. La vena cómica es predominante en el corpus, y la ridiculización evocada por Morell i Montadi no parece tan pertinente.

Lo que sí es verdad es que la imagen del soldado español, encarnado aquí por Ambrós, no siempre resulta muy gloriosa. Ahora bien, el soldado un poco tonto, que acumula los errores y mueve a risa al espectador, es un tipo, casi un estereotipo. A veces Ambrós, a pesar suyo, se convierte en payaso. Su próxima ejecución, por ejemplo, hace reír por las reacciones que provoca. El joven manda llamar a Rosa, su novia, que le siguió a la guerra, para anunciarle su cercana muerte. La joven empieza reprochándole el tiempo y el dinero invertido inútilmente en una relación sin futuro, antes de reconocer que no se podía prever semejante final. Promete llorar tanto que Quim quedará calado hasta los huesos y no podrá sino indultar a su ayudante. También se encarga de vender las cosas de Ambrós —excepto el retrato de la reina— para poder sufragar los gastos del entie-

rró; según los deseos de él, Rosa y un amigo sembrarán tomates en la tumba y se comerán allí un pastel. Luego Ambrós, para que su madre no se sorprenda al ver que no vuelve, prepara una carta para anunciarle su muerte. Este es otro rasgo de este tipo de teatro: muchas veces escenifica a un militar que desempeña el papel del tonto de remate. Se trata siempre de un soldado raso, en general un patán, un campesino sin educación cuya ignorancia favorece las numerosas burlas.

Así pasa en *Un recluta en Tetuán*, donde el cocinero del Ejército se llama, de manera muy reveladora, Juan Cristósomo Simplón.⁸ Enamorado de la cantinera, le suelta una declaración en toda regla y le dice que él es un buen partido: heredarán tres cabras, cinco ovejas y una mula — tan guapa como ella—, siempre que sobrevivan a la suegra, claro está. Cuando presenta su petición al padre de la novia, este le recuerda que, además de feo, es tonto. Sin embargo, Juan Cristósomo se distingue luego en combate y salva al cabo —el prometido oficial de la cantinera—, pero el dramaturgo no le perdona nada. Después de su heroico acto, recibe una carta de la madre que lo emociona tanto como mueve a hilaridad al público. Juan se la lee a sus compañeros: le anuncia la muerte de la mula y del abuelo —este casi tan añorado como la primera—, le cuenta que su hermana se casó por fin, etcétera, y, para terminar, firma: «Tu madre, que de corazón te estima, como si te hubiera parío».⁹

En *A Cuba y ¡viva España!!*, el procedimiento es parecido pero aquí es Melitón quien escribe a su madre para contarle, en tono cómico, el combate que acaba de tener lugar. Asegura que está bien, pero que aunque hubiera muerto no se lo diría para no darle pena.¹⁰ En *Los héroes de Melilla*, Paco y López están a punto de irse a la guerra. El primero se pone en

8 El sistema onomástico no es en absoluto desdeñable. Juan Cristósomo no existe a priori: lo que sí entra en las efemérides es Juan Crisóstomo. Cuando deben llamarle, los demás militares lo llaman Juan a secas o pronuncian el segundo nombre correctamente (acto I, 1.^a, p. 4). En cambio, su madre lo llama por el nombre completo, lo que él también reivindica. Aparte de subrayar la simpleza de la madre y del hijo, esto también sirve como lejano recuerdo de que el español medio, un soldado cuyo modelo está encarnado aquí por Juan, es católico.

9 José María Gutiérrez de Alba, *Un recluta en Tetuán*, acto I, esc. 11.^a, p. 28.

10 Rufino Cortés, *A Cuba y ¡viva España!!*, acto I, cuadro IV, p. 22. «MELITÓN: *Saberán ustedes cómo el viernes antipasao, tuvimos una, que por poco me escabechan; lo cual que si me hubieran escabechao, no se lo hubieran dicho ustedes por no disgustarlos*». La cursiva es del autor.

ridículo en una escena en la que intenta demostrar que tiene instrucción. En realidad no acierta ni una, ni por casualidad, y sus enormes confusiones buscan hacer reír al espectador.¹¹ Veremos más adelante lo que estas decisiones suponen como ideología en los dramaturgos. Para terminar, en las obras de Pitarra, Ambrós tampoco destaca por su valor —pide ser cocinero y luego ayudante de Quim para no salir al combate—,¹² pero en esto también sigue la tradición. Recuerda al soldado fanfarrón y matamoros que aparece en numerosas piezas cómicas (una de las más famosas es *Los valientes*, de Javier de Burgos).

Al final, las dos obras de Pitarra no parecen tan iconoclastas. Más bien tienen que ver con la parodia, tal y como la define Morell i Montadi: «la parodia, per més agressiva que pugui semblar, contribueix a mantenir vigent la convenció ridiculitzada, perquè des del moment que és mimesi d'una tradició literaria, també la confirma».¹³ Y es que, además de los elementos ya citados y comunes a muchas otras obras, en la versión impresa de *La botifarra de la llibertat* unas notas a pie de página sirven para hacer «obra histórica», como a menudo pasa entre los dramaturgos más didácticos del corpus. Cuando Muley pasa lista de las pérdidas, añade a las setecientas bombas un palomar, y una nota de pie de página aclara inmediatamente: «Al·lusió a la presa del Serrallo i a les bombes que la divisió d'Echagüe prengué en encaminar-se a la dita fortificació».¹⁴ La parodia sigue presente en el desvío mismo del procedimiento, ya que en *Les píncoles d'Holloway* la nota al pie sirve para comentar un verso muy largo que viene a romper la versificación en octosílabos. El dramaturgo pide disculpas así: «metre arab, tret d'una capsa de mistos dels que es venen a Fez».¹⁵

11 Valgan, como botón de muestra, las réplicas siguientes: «PACO: [...] deben de ser como las moras. // LÓPEZ: ¿Tú sabes cómo son? // PACO: Si tuve de ellas dos o tres cólicos siendo pequeño, no he de saber mucho. // LÓPEZ: Como no sepas, / no tienes instrucción. // PACO: ¿Que no la tengo? / Mira, la llevo aquí para que veas / (*saca un libro de la blusa*). / Instrucción del recluta en cuanto manden [...]». Anselmo González, *Los héroes de Melilla*, acto I, esc. 2a, ff. 5a-5b.

12 Según Carme Morell i Montadi (*El teatre de Serafi Pitarra*, p. 266), esta cobardía constituye un importante ataque contra el *decorum* de los voluntarios catalanes. Esta valoración me parece muy excesiva.

13 *Ibíd.*, p. 235.

14 Serafi Pitarra, *La botifarra de la llibertat*, Barcelona, Llibreria Bonavia, 1954, p. 3.

15 Serafi Pitarra, *Les píncoles d'Holloway o La pau d'Espanya*, Barcelona, Llibreria Bonavia, 1954, p. 9.

Por lo visto, la intención crítica es más literaria que política. Recordemos que Serafí Pitarra se cuidó de dejar constancia de sus muy pacíficas motivaciones cuando se publicó por primera vez el doble texto (después del conflicto), insistiendo en que el único interés de las piezas residía en la búsqueda de lo cómico. El editor precisaba al anunciar la inminente publicación de la segunda parte: «tant en aquesta obra com en l'altre, que de cap manera's cregui ningú aludit ab mala intenció o segon fi, puig las dos son escrites ab tota ignosensia y ab lo objecte de fe broma».¹⁶ Aunque resulta difícil prejuzgar la sinceridad del editor, quien quizá solo busque curarse en salud, tampoco tenemos buenos motivos para no dar crédito a estas palabras, cuando sabemos que el conjunto está articulado alrededor de la parodia y lo carnavalesco. Tanto más si se considera, siguiendo aún a Morell i Montadi, que la parodia es sumamente literaria.¹⁷ Podemos citar, de *Les píndoles d'Holloway*, una versión decididamente novedosa del monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*.¹⁸ El lamento está en boca de Muley, quien comprueba que el asno puede vengarse de los insectos que lo pican y sacudírselos, mientras que él, cuya causa es mucho más santa, debe aceptar que lo humillen. El ave, gracias a sus alas, puede huir del cazador aunque se deje algunas plumas en ello, pero a él, cuya causa es mucho más santa, lo han pillado los moros. El rape es un pez muy feo y todos se burlan de él pero, a la hora de la verdad, es él el que termina en el plato del terrateniente, mientras que la sardina y la morralla van al del bracero. Y él, mucho más guapo que todos ellos, debe aceptar que lo humillen. Cuando lo piensa le hierve la sangre y se pregunta a qué ley, a qué razón responde el hecho de que Alá le impida cualquier venganza legal cuando se la permite al asno, al ave y al rape. Ahí estriba, sin lugar a dudas, lo más destructivo de la obra: este monólogo la emprende con uno de los monumentos literarios por antonomasia, poco antes de que ciertas voces desilusionadas digan que la verdadera gloria que le queda a España es su literatura.

Sin embargo, parece claro que estas dos obras no habrían salvado el obstáculo de la censura en 1859, porque ponen en escena, por lo menos la segunda, a los generales. Los nombres están modificados, pero Prim

16 Citado en Carme Morell i Montadi, *El teatre de Serafí Pitarra*, pp. 261-262.

17 Ibídem, p. 234: «La paròdia no atempta contra realitats, persones o idees. La paròdia ataca sempre clíxés literaris, es tracti d'obres concretes o de paròdies de gènere».

18 Se trata del famoso soliloquio de Segismundo en la primera jornada.

apenas se disimula tras Quim, y el tratamiento del personaje resulta bastante tendencioso, aunque no encierre esa protesta tan radical que algunos quieren ver. En la lista de los personajes se señala también el grado de don Joan Quim («general español»), y en una nota a pie de página se incluye un comentario del dramaturgo: «l'autor sap que fóra més propi un general castellà».¹⁹ Al principio de la obra, cuando Rafel lo lleva ante Muley, que lo está esperando, anuncia al «conde de Preus» (en vez de Reus), lo cual lo convierte en «conde del Precio» justo para las negociaciones. El desfase aparece en la reacción de Muley, aparentemente impresionado por la llegada de alguien a quien, sin embargo, esperaba.²⁰ Por otra parte, ninguno de los dos evoca su grado —justificación última de que estén allí negociando—, y, por el contrario, se convierten en meros civiles. Muley pensaba negociar con el general en jefe y pide que se avise «al general Olzinell» (por O'Donnell) de su presencia; Quim le explica que, por indisposición de aquel, le han concedido todos los poderes para cerrar el trato. Finalmente, cuando Quim recoge del suelo el papelito que se ha caído del bolsillo de Ambrós —el envoltorio de las píldoras que este le acaba de administrar a Muley—, el ayudante intenta salvarse alegando que se trata de un pliego que iba a llevar a «Baldomero». Espartero es quien se oculta tras este nombre, pero suena muy poco respetuoso llamarlo así, en contra de la imagen imponente que los comandantes del Ejército quisieran transmitir.

La irreverencia estaba presente ya desde la primera obra. Reducir a Echagüe a un dedo herido, aunque finalmente no fuera suyo, era inconcebible. Además, también en *La botifarra de la llibertat* se pronuncia el nombre de Prim, aunque de manera muy rápida, casi anecdótica. Muley relata la derrota mora usando la expresión *anar de prim*, que significa 'fracasar', y el emperador se sobresalta y pregunta si Prim estaba allí.²¹ Evidentemente, el juego de palabras solo está aquí para hacer reír; detrás no hay, a priori, malas intenciones.

Existe una deformación cómica de las principales autoridades armadas, pero no hay que buscar críticas o ataques personales en ella. No falta

19 Serafí Pitarrá, *Les píndoles d'Holloway*, p. 1.

20 «RAFEL: El conde de Preus. // MULEY: En Quim!». Serafí Pitarrá, *Les píndoles d'Holloway*, p. 3.

21 «MULEY: Ja us dic jo que ens va anar prim. / EMPERADOR: Què dius, home, en Prim hi era?». Serafí Pitarrá, *La botifarra de la llibertat*, p. 3.

la protesta, pero va más bien en contra de una orientación general del Gobierno. Creo que la infracción más fuerte es esa mención del origen español, no castellano, del general en la segunda obra. Pitarra reivindica su pertenencia a la Península pero rechaza el centrismo castellano del que las élites catalanas empiezan a ser víctimas precisamente en aquellos años. La oposición no pretende en absoluto el ostracismo. Sin embargo, la crítica ya apuntaba desde el subtítulo de la segunda pieza, probablemente menos ingenua que la primera. Bautizar la obra *Les píndoles d'Holloway o La pau d'Espanya* no se nos antoja muy sorprendente, ya que es gracias a esas píldoras como, efectivamente, se gana la guerra. Pero, teniendo presente la publicidad de este remedio milagroso que se insertaba en los periódicos de la época, esta medicina, apta para curar cualquier dolencia, cobra otra significación. No es, al fin y al cabo, la paz de España lo que traen las píldoras, sino la paz entre Marruecos y España. La de España, que bien podría ser una paz interior, debe de responder a la unión sagrada que O'Donnell consigue formar a su alrededor durante algún tiempo con la declaración de guerra. Como recuerda Morell i Montadi, volvemos a toparnos con las legendarias virtudes curativas de las píldoras:

que, com aquesta mateixa pau i la propia guerra d'Àfrica, servien per curar-ho tot i, si no tot, almenys per posar remei, mitjançant la vella estratègia de dis-treure l'electorat i ni que fos temporalment, a la difícil posició parlamentària d'O'Donnell.²²

En última instancia, si hay que dictaminar sobre el eventual carácter destructivo de esas piezas, no parece que se las percibiera en aquel entonces como antipatrióticas, ni siquiera como extremadamente críticas. En 1893, cuando los acontecimientos de Melilla vienen a despertar los entusiasmos belicistas, uno de los críticos del diario catalán *Lo Teatre Regional* señala: «s'han posat aquesta setmana las divertidas gatadas *La butifarra de la llibertat* y *Las píldoras de Holloway*, que ab la cuestió de Àfrica han tornat a ésser d'actualitat». Correspondían a un esquema patriótico, por lo que «lo públich riu y aplaudeix ab entusiasme las divertidas escenas».²³

No es seguro que el carácter escatológico hubiera condenado las obras al silencio, ya que se encuentra también, aunque muy difuminado, en una

22 Carme Morell i Montadi, *El teatre de Serafi Pitarra*, p. 268.

23 *Lo Teatre Regional*, 89, de 21.10.1893, p. 7.

de las dos obras paródicas publicadas por *El Cañón Rayado*, «periódico metralleta de la guerra de África» —como se autodefine en el subtítulo—, en el que se comentan en tono humorístico, y a veces francamente panegírico, los acontecimientos más sobresalientes del conflicto que le dio origen. Nacido al inicio del mismo, se interrumpe voluntariamente cuando la victoria española queda asegurada. En esas dos piezas solo aparecen personajes del bando enemigo. En *Ajamalaji-maja* (*¡Corre, que te cogen!*), el sultán, ante las inmensas dificultades que le plantea el conflicto, decide morirse para no tener que ocuparse de ello. En la segunda escena el ministro de Guerra acude a pedirle permiso para renunciar al cargo, ya que solo se puede pensar en darle trabajo en tiempo de paz. Sale de la entrevista retorciéndose de dolor, presa de un cólico, por lo visto. La gente se tapa la nariz a su paso. El hecho de no poner en escena a ningún personaje español evita el tener que pronunciarse en un sentido u otro, pero el análisis desarrollado por Carlos Serrano y Marie-Claude Lecuyer a propósito de este diario subraya que en él se encuentran poemas que, «al mismo tiempo que cantan la expedición militar, celebran la existencia de una patria catalana, irreducible a cualquier otra pero que se integra armoniosamente en un conjunto más amplio, el de la patria española».²⁴ Es el mensaje que parece encontrar Pitarra algunos años después.

Una «protesta» cultural y de clase media

En octubre de 1868, para la inauguración del Teatro Català, entre los muros del Romea, Serafí Pitarra da a la escena una novedad, *Las francesillas*, en la que decide volver al conflicto marroquí. El punto de vista difiere: es el de los aldeanos catalanes que están a punto de recibir a su héroe, un hijo de la comarca que se distinguió en el combate. Ya que las otras dos obras no resultaron tan virulentas como parecían, esta tercera parece guardar cierta continuidad con ellas. Es esta mezcla entre recuperación y ruptura lo que confiere significación a la comparación entre las tres. La nueva pieza es reveladora de una evolución del dramaturgo que los críticos ya denunciaron: unas ganas desmesuradas de gustar al público, que a veces

24 «en même temps qu'ils chantent l'expédition militaire, célèbrent l'existence d'une patrie catalane, irréductible à toute autre, mais s'intégrant harmonieusement dans un ensemble plus vaste, celui de la patrie espagnole». Marie-Claude Lecuyer y Carlos Serrano, *La guerre d'Afrique*, p. 164. La traducción es mía.

le llevan a hacer algunas concesiones fuera de lugar. Es evidente que los espectadores de *Las francesillas* no son los de las anteriores piezas, pero tampoco apostaría, como Fàbregas, por una oposición pueblo/burguesía. Sabemos que *La botifarra de la llibertat* se representó por lo menos una vez en los salones privados del relojero y director del Tívoli Bernat de las Casas, de modo que el público inicial debió de ser urbano, de clase media, más o menos del mismo estatus que el dueño de la casa. Durante esta función, Pitarra llama la atención de Gonçal Serraclarà, quien lo introduce en un grupo de jóvenes intelectuales que alquilan, entre todos, pisos o talleres donde seguir con estas representaciones. Conrad Roure ha dejado testimonio de estos encuentros, en los que se reúnen pintores, dramaturgos y prestigiosos abogados, todos con medios económicos.²⁵ Si bien el carácter popular de las dos obras —en el sentido bajtiniano de una celebración del carnaval y del cuerpo— es indudable, no por ello lo son sus espectadores.

El estreno oficial de estas obras, en 1864, tiene lugar en el Tívoli, uno de los dos importantes teatros de verano de Barcelona. Se sabe que estos tenían un público más popular, o, por lo menos, que su programación difería bastante de la de los coliseos del centro, con casi todas las obras en catalán y una gran proporción de parodias.²⁶ Las dos piezas de Pitarra tienen un éxito relativo, ya que durante las tres temporadas teatrales de 1864 a 1866 *La botifarra de la llibertat* se representa 25 veces, y su continuación, 16.²⁷ En cuanto al *Romea*, ya comentamos su carácter heterogéneo, aunque quizá tuviera unos espectadores de nivel más elevado por ser un coliseo permanente. En cambio, en 1868 la gente ya no está para carnales y escatología, y la nueva obra es mucho más consensual.

El estreno de *Las francesillas* tuvo lugar el 8 de octubre, después del derrocamiento de Isabel II, pero se había presentado a la censura antes de su abolición; Narciso Serra aprobó el manuscrito el 20 de julio de 1868 tal y como lo había recibido, según reza la versión impresa del texto. Isabel y Ángela son dos hermanas, hijas del alcalde, muy diferentes la una de la

25 Acerca de las primeras representaciones de *La botifarra de la llibertat* y de *Les pín-doles d'Holloway*, así como sobre el testimonio de Conrad Roure, véase Carme Morell i Montadi, *El teatre de Serafi Pitarra*, pp. 186-191.

26 Ibídem, pp. 81-82.

27 Las cifras, ibídem, p. 179.

otra. La pequeña, Isabel, a la que crió su hermana tras la muerte de la madre, es frívola y muy egocéntrica. Multiplica sus pretendientes y nada le gusta tanto como verlos luchar por ella, hasta la muerte si es posible. Ángela, modelo de virtud, bondad y discreción, está enamorada desde siempre de Albert, un joven pobre que vuelve, cubierto de gloria, con los voluntarios catalanes. Él se entera de que va a heredar de una tía lejana, noticia que desespera a Ángela, que teme que la acusen de casarse por interés. A partir de entonces ella se muestra muy reservada con el joven hasta ver lo que ocurre, pero la riqueza repentina de este lo ha convertido en un ser muy deseable para Isabel.

Como siempre, la joven está manteniendo un doble romance, pues sigue también con el heroico novio de turno, el capitán Carlos. Albert, ante la frialdad de su antigua amiga, termina por declararse a Isabel y quiere aclarar las cosas con su rival. Es la época en que en las montañas florecen los ranúnculos (como las francesillas), flores muy raras porque crecen en los sitios más escarpados e inalcanzables. Además, *fer una francesilla* en catalán significa 'hacer algo extraordinario', lo que en la obra puede referirse tanto a la hazaña amorosa como a la guerrera. Isabel hace de la obtención de una de esas flores una cuestión personal. Ambos pretendientes se la traen y le anuncian que ella ya no es el objeto de su amor. Carlos se ha dado cuenta de la frivolidad de la chica, lo mismo que Albert, quien al mismo tiempo ha comprendido el inmenso amor que Ángela siente por él. Paralelamente al argumento amoroso, asistimos a los preparativos y a la celebración de la vuelta de los voluntarios catalanes, que son recibidos con gran solemnidad y dan lecciones de valor y patriotismo a todos.

El hecho de que se elija esta pieza para la inauguración de la sección catalana (es decir, para una programación fija de obras en catalán) significa mucho. Sirve para dar el tono de lo que se espera de semejante sección y de su futura orientación. Ni que decir tiene que la obra está en catalán, excepto las réplicas de Carlos, que habla castellano y no consigue acostumbrarse al idioma del condado. Su escasa comprensión de la lengua provoca algunos malentendidos que hacen reír a sus compañeros y al público. Se trata de un procedimiento corriente en aquel entonces y, según Curet, sirvió como respuesta por parte de los dramaturgos catalanes al efímero decreto que intentó prohibir las obras «únicamente escritas en dialecto». Al introducir a un personaje castellano fingen acatar la ley, cuando en rea-

lidad este les ofrece la oportunidad de ridiculizarlo y, por extensión, de burlarse de una comunidad que no habla —y puede que rechace— el catalán.²⁸ Así, en *Las francesillas*, Carlos, desde su primera salida al escenario, confunde el *borrego*, bizcocho tradicional, con un cordero, lo que provoca los sarcasmos de Climent, el padre-alcalde (acto I, esc. 2.^a). Después le mandan leer una carta en catalán; lo hace con todos los defectos propios de los castellanohablantes —lo cual debía de mover a risa a los espectadores—, y termina preguntándose cómo puede la gente hablar semejante idioma (acto I, esc. 7.^a).

Se reivindica cierta catalanidad, pero entendida como un conjunto cultural más que político, aunque se subraye, evidentemente, el papel destacado de los voluntarios catalanes durante el conflicto.²⁹ Climent empieza por una especie de generalidad y le explica a Carlos que todos los catalanes tienen historias que contar, las cuales, al ser llevadas por el mundo, evitan que se les haga la guerra. Después de esta introducción, saca su barretina —el gorro típico—, se la pone y pasa lista de las especialidades culinarias: desde el aceite hasta las salchichas, pasando por la mermelada, los famosos *borregos* de antes y los turrones. El individuo catalán ostenta una serie de señales exteriores para su reconocimiento, que son las alpargatas, la barretina, el hecho de beber del porrón y saber hacerlo colocándolo muy arriba para que el líquido corra de cierta manera... Este aspecto externo debe doblarse de una virtud invisible pero intrínseca y muy característica: el ser trabajador.³⁰ La reivindicación de las raíces catalanas también pasa por la música, ya que en el segundo acto, durante la celebración de la vuelta de los héroes, Lari subraya que todos están cantando *Los nets dels almogàvers* (acto II, esc. 2.^a). Es conocida la importancia de Clavé en el mundo musical, y

28 «Els autors es varen enginyar, amb esperit mofeta i d'una manera un xic cruel, per ridiculitzar l'absurda disposició, aprofitant-ne un dels punts febles. [...] Els nostres escriptors teatrals [...] introduïssin en llurs obres un personatge que parlés en castellà, pero escollit entre la fauna dels subjectes ridículs, lliurat com a element de vanjança a la riallada del públic». Francesc Curet, *Història del teatre català*, pp. 148-149.

29 Véase el estudio desmitificador llevado a cabo en torno a esta cuestión por el historiador Albert Garcia Balañà, «Patria, plebe y política en la España isabelina: la guerra de África en Cataluña (1859-1860)», en Eloy Martín Corrales (ed.), *Marruecos y el colonialismo español (1859-1912): de la guerra de África a la «penetración pacífica»*, Barcelona, Bellaterra, 2002, pp. 13-77.

30 Serafí Pitarra, *Las francesillas*, acto I, esc. 3.^a, pp. 14-15.

la figura de los almogávares, aunque difícil de identificar de manera precisa, remite a una genealogía catalanoaragonesa de guerreros. La identidad vindicada es culinaria y folclórica, y parece beber de la fuente de las costumbres.

Por el contrario, en el terreno político se insiste repetidamente en la perfecta conformidad de Climent en relación con el molde de las instituciones corruptas de la era de los Borbones. El padre de las chicas padece todos los males que aquejan a los políticos de entonces, que están a punto de desembocar en la odiada figura del cacique.³¹ Climent falsificó las elecciones a favor del diputado que, se supone, le apoya³² y se comporta de manera tiránica con sus empleados directos. Cuando todos empiezan a poner en tela de juicio sus capacidades, reconoce su incompetencia, pero explica que esa es precisamente la razón por la que tiene un secretario, un diputado y un abogado que hacen su trabajo. En cuanto a su talento como gestor, le parece indiscutible, pues se hizo rico en muy poco tiempo, evidentemente esquilmando a sus administrados.³³ Al menos desde este punto de vista, no hay ninguna especificidad catalana.

Si bien se reivindica la pertenencia a un grupo diferente, esto no cobra aquí visos de separatismo; ni siquiera tiene una dimensión política.³⁴ Se buscaba una amplia unanimidad con la obra, criticando el estado de

31 A propósito del cacique, Carlos Serrano mostró hasta qué punto el siglo iba a convertirlo en el espantajo, culpándolo de todos los males de los que no sería sino el productor. Es un mal endémico en toda España, según testimonia la generalización de las voces que se elevan en su contra. A este efecto, comenta Serrano: «Quand vient l'heure des révisions et de l'inventaire des 'maux de la patrie', [le *cacique*] se transforme en une figure aussi mythique que vilipendée, inexpugnable dans la forteresse de ses campagnes et cible de tous les projets rénovateurs». Carlos Serrano, *Le tour du peuple. Crise nationale, mouvements populaires et populisme en Espagne (1890-1910)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987, p. 285.

32 «CLIMENT: ¡Fins lo diputatl, ¡l'estrofa!... / (Si jo ho sé, quant vaig tirar / aquells vots falsos a l'urna, / los hi tiro per Don Pau)». Serafi Pitarrá, *Las francesillas*, acto II, esc. 2.^a, p. 45.

33 «CLIMENT: Só tonto; tinch secretari. / No parlo tinch diputat. / No se lletra; tinch lletrat / y ells fan tot lo necessary. / [...] ¿Com puch no ser bo per battle / si ab un any ja m'hi fet rich?». Ibídem, acto I, esc. 11.^a, p. 34.

34 El hecho de que Pitarrá se mantenga apartado del ámbito político es muy coherente con su pensamiento, si se ha de creer lo que dice Morell i Montadi, para quien uno de los rasgos distintivos del dramaturgo era su inmenso pesimismo respecto a la política y a la sociedad en general, la certeza de que todo cambio era imposible. Véase Carme Morell i Montadi, *El teatre de Serafi Pitarrá*, pp. 270-271.

decadencia del sistema político, tema que no peca de excesivamente novedoso o valiente. Hasta tal punto se había transformado en tópico que el censor ni se inmutó, unas semanas antes de la caída del régimen. Posteriormente, durante las funciones, la crítica se percibe tanto más favorable cuanto que no se deja de señalar la corruptela de la antigua reina. La obra se estrena para la apertura de la sección catalana y apunta a cierta identidad, diferenciada pero integrada en el seno de la nación española. La misma noche se representa una loa para celebrar el triunfo de la Revolución de septiembre. El dramaturgo se amolda a la nueva coyuntura y no desentona en absoluto.

Parece revelador el que la reedición con la que trabajé (la tercera en realidad) esté fechada en 1909. Cuando vuelven a encenderse los ánimos en torno a la cuestión marroquí —con las funestas consecuencias que conocemos en Barcelona durante la Semana Trágica— no es sorprendente que la obra recobre una renovada actualidad. También ocurrió en 1893. Fuera de esos períodos conflictivos se pone regularmente en escena, por ejemplo en la temporada 1872-1873, cuando forma parte de las trece obras más representadas del Romea.³⁵ Tampoco puede considerarse esta producción como secesionista en el conjunto del teatro de actualidad militar; como mucho cabe resaltar el rasguño que desdora un poco la dignidad castellana a través del personaje de Carlos.

Sin embargo, es indudable la presencia de una voz catalana crítica, o por lo menos la existencia en ella de cierta distancia hacia el hecho patriótico —se dé este distanciamiento en el campo literario o en el ámbito de los mismos acontecimientos—. Así, en 1893, encontramos otra parodia titulada *Lo general Bumbum o Una embaixada moruna*. De entrada hay que notar que este conflicto abortado levanta un aluvión de críticas por toda la Península, una vez pasado el inicial entusiasmo, con lo cual también surge una parodia castellana: *El guirigay*. Como siempre, a pesar de todo, el carácter paródico confirma el respeto a un modelo.

La parodia literaria se hace patente desde el principio mediante un guiño al público, ya que los cuatro primeros versos están en castellano (serán casi los únicos), y tienen motivo para ello: están sacados del *Don*

35 Ibídem, p. 300.

Juan Tenorio de Zorrilla, cuyas parodias se van multiplicando en la década de los noventa.³⁶ Por fuerza el espectador conoce la obra y la existencia de sus múltiples avatares. Se parodia la parodia, y luego el dramaturgo, en catalán, subraya el préstamo «¡Malehit siga! Are'm pensaba / que feya Don Juan Tenorio!».³⁷ Marca el inicio de una larga versión cómica de los acontecimientos de Melilla sin que esto acarree nunca una degradación de la calidad literaria, sino todo lo contrario. El dramaturgo da prueba de un gran dominio de los recursos habituales de este tipo de teatro y llega incluso a introducir la música de manera natural gracias a una pirueta final. El teatro de actualidad militar se sitúa cada vez más, como respuesta a la moda creciente, en el ámbito de la zarzuela chica, y Garriga y Folch pide entonces ayuda a un tal Leopoldo Botey. Este compositor, del que no quedan huellas hoy en día, conoce perfectamente los resortes del oficio. La obra consta de tres piezas musicales: una especie de baile de los tres protagonistas, que sirve para que se presenten; un pequeño ballet de los moros en el que predominan las voces infantiles de soprano, y una palinodia final. Para concluir la obra y la embajada mora, el general Bumbum propone que canten todos la palinodia, es decir, que se retracten y pidan perdón. La obra cuenta un timo a dos bandas: al ver que unos moros se están acercando el general Bumbum, para salvar sus riquezas, moviliza un numeroso ejército que lanza contra el enemigo. Los moros, asustados, intentan reaccionar, pero en el lado español se desencadena un diluvio que deja al enemigo totalmente empapado y le obliga a pedir una tregua. El jefe moro asegura que se trataba de una embajada para llevarles regalos. Después del fiasco, las fuerzas vivas del país —el general y dos políticos— solo pueden echarse atrás y esperar que nadie se dé cuenta de su metedura de pata. La obra termina con el último número musical.

En cuanto al funcionamiento global del texto, el cuerpo ocupa un lugar importante a través del tema de la comida, preocupación constante y casi única de todos los personajes. Esta fijación por la comida desemboca en una réplica sobre la panza llenita de los moros y la consiguiente nece-

36 Sobre este tema, véase el trabajo de Carlos Serrano «Don Juan Tenorio y sus parodias: el teatro como empresa cultural», en *Actas del Congreso sobre José Zorrilla*, Valladolid, Universidad / Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 533-540; y también *Carnaval en noviembre (parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio)*, recopilación, edición e introducción de Carlos Serrano, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

37 Pedro Garriga y Folch, *Lo general Bumbum o Una embaixada moruna*, acto I, cuadro I, esc. 1.^a, p. 5.

sidad de llevar calzones amplios para estar cómodos cuando se sientan. El tema aparece de nuevo un poco más tarde y acarrea una degradación de los símbolos guerreros o, mejor dicho, de los símbolos de paz, ya que, al no tener ni sábanas ni pañuelos blancos, a los moros no les queda más remedio que izar unos calzoncillos blancos a guisa de bandera. Pero la parodia va más lejos y ataca todas las fuentes de autoridad, o casi. Primero se desvían cómicamente dos símbolos religiosos. A imagen de la Santa Trinidad, que presenta tres formas de divinidad en un solo Dios, los tres protagonistas salen al escenario diciendo: «Nosaltres som un, no tres».³⁸ Entre ellos (el general Bumbum, Llagasta y el Monstruo) hacen y deshacen los destinos del país. Poco después comienza un nuevo diluvio y, para evitar que mueran miles de personas, los dos bandos piden una tregua. A la hora de aludir a los políticos el dramaturgo tampoco tiene pelos en la lengua, puesto que ataca el sistema de turno pacífico. Así, la alternancia entre Antonio (Cánovas del Castillo) y Sagasta queda descrita por un quiasmo que expresa el quita y pon al que da lugar: «Tant si governa l'Antón, / com si 'n Llagasta comanda».³⁹ Si el nombre de quien dirige tiene tan poca importancia, también es porque las riendas, al fin y al cabo, las maneja el Ejército.

Todo ello queda en un plano muy general, y, más que la exposición de una singularidad, lo que presenciamos es la crítica de un sistema en su conjunto. La diferencia, de nuevo, estriba en la escritura, resueltamente moderna, que subraya algunos de los defectos de este teatro. La participación del espectador, al que muchos intentan implicar emocionalmente, se reivindica claramente mediante su integración directa en el texto. Así, en la escena 3.^a, ante la actitud inmoral de Llagasta y el Monstruo, cuando estos se separan, una voz en el público los despide con un «Adéu, porchs».⁴⁰ De hecho, esa voz aparece en la lista de personajes que abre la obra. Asimismo, el dramaturgo quiere recordar —y lo hace con un guiño— lo artificioso de una convención de escritura que lleva a todos, españoles y moros, a hablar catalán, o sea, el idioma de los espectadores. De manera muy arbitraria, en la escena 12.^a del tercer cuadro Bumbum usa dos veces el castellano, sin que nada le incite a este cambio. A no ser

38 Pedro Garriga y Folch, *Lo general Bumbum*, acto I, esc. 2.^a, p. 7.

39 Ibídem, acto I, cuadro III, esc. 12.^a, p. 19.

40 Ibídem, acto I, cuadro I, esc. 3.^a, p. 9.

que tengamos que ver en ello un sarcasmo contra las veleidades autoritarias de los castellanos, ya que el general solo lo utiliza para dar órdenes.⁴¹ Finalmente, y a pesar de lo frecuente del procedimiento en el teatro de actualidad militar, el dramaturgo se niega a recurrir a unas aparatosas puestas en escena en las que la potencia de los medios desplegados palía la pobreza del texto. Después del trillado discurso-arenga típico del género, la acotación escénica aclara: «passan las tropes per la escena al só de una marxa militar, poguent figurar ab vuyt o deu soldats y dos oficials (comparsas) que passen milenars de homes».⁴² Se trata, una vez más, de un distanciamiento literario en vísperas de una renovación teatral que pasa por Barcelona al final del siglo.⁴³ La parodia, para funcionar, requiere que el público esté acostumbrado al teatro de actualidad militar. Escogerlo como modelo sirve implícitamente para prolongar su éxito y crearle desendencia.

Marta y María o La muerte de Maceo es, por parte catalana, la última parodia que encontramos. Desde el punto de vista formal se amolda perfectamente al género; sin la advertencia final que critica el teatro de circunstancias, resulta incluso difícil discernir el desfase. Está escrita en castellano —quizá precisamente para llevar hasta sus últimos detalles la semejanza—. Se mezclan prosa y versos —octosílabos en su mayoría, aunque hay dos fragmentos que también hacen uso de la alternancia tradicional de heptasílabos/endecasílabos—. Al reencuentro de María y Medrano —los dos «buenos»— responde como un eco una escena entre Gómez y Marta en la que el primero cuenta cómo salvó la vida a la segunda. El relato discurre en un tono épico hiperbólico y, sobre todo, con una recuperación de los clichés de la estética romántica. Explica primero cómo «por su poderosa diestra» mantuvo alejados a los enemigos mientras sostenía a Marta, desvanecida; cuando llega al momento más sabroso, en medio del parlamento, una acotación le dice al actor que marque la transición y luego pase a recordar que

41 «Bueno, pues ahora, señores, / marchemos hacia palacio». Y luego: «Ayudante, que enseguida / las columnas batan marcha». *Ibíd.*, acto I, cuadro III, esc. 12.^a, p. 20.

42 *Ibíd.*, acto I, cuadro II, esc. 4.^a, p. 10.

43 Véase, entre otros trabajos, el de Enric Gallén, «Teatro y sociedad en la Barcelona modernista», en Serge Salaün, Evelyn Ricci y Marie Salgues, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid / París, Fundamentos / Casa de Velázquez / Université de Paris III – CREC, 2005, pp. 251-279.

La luna desplegaba sus cendales / de blanquísima luz por el vacío / y al huracán frenético y bravío / habían sucedido los normales / halagadores céfiros de estío. / Piadoso el hado secundó mi anhelo, / y ha protegido el cielo / nuestra fuga veloz, pues en lo oscuro / y a fuerza de heroísmo, / pude bajar por el enhiesto muro / que ofrecía a mis plantas un abismo.

Sigue la descripción, con un caballo que los lleva hasta una orilla solitaria y una barca que los está esperando «en las amargas olas».⁴⁴ La magnífica hipálage subraya hasta qué punto el paisaje es reflejo del estado de ánimo atormentado de los protagonistas, como conviene a una evocación romántica. Marta contesta con una declaración de amor y alude a su profunda soledad hasta entonces, cuando sus lamentos se perdían por las inmensas salas cóncavas en las que resonaban...

Si bien el desarrollo de los acontecimientos de 1893 invitaba a la parodia y no parecía ilógico que una obra castellana contestara en eco a otra catalana, no así durante la última guerra cubana, en la que están en juego cosas mucho más graves. La fuerza de la crítica queda bastante difuminada, por una parte debido a la sutileza de la parodia y, por otra, a causa del respeto que se mantiene frente al modelo patriótico. Sin embargo esto no invalida su carácter crítico, propio de ciertas piezas catalanas. Carlos Serrano dejó demostrado que los catalanes, pasado el movimiento de patriotismo frenético de 1895, se fueron distanciando y luego oponiendo a un Gobierno central incapaz ya de preservar sus intereses. A la inversa de lo que pasó en 1893, cuando no le importaba la defensa de Marruecos y podía criticar más fácilmente la gestión polémica del conflicto, en 1895 la clase emprendedora catalana tiene mucho que perder en los territorios de ultramar. Al inicio de la insurrección se muestran «particularmente alertas en materia de patriotismo y prestos a denunciar lo que consideran la tibieza madrileña cuando la salida de las tropas hacia Cuba».⁴⁵ Pero durante el año 1896 las cosas cambian. Según reza el texto impreso, *Marta y María o La muerte de Maceo* fue concluida el 31 de diciembre de 1896, aunque no se representa hasta un año después. Los incidentes de protesta que

44 Tres Ingenios Ignorados, *Marta y María o La muerte de Maceo*, pp. 61-62.

45 «particulièrement vigilants en matière de patriotisme et prompts à dénoncer ce qui leur semble être la tiédeur des Madrilènes lors du départ des troupes pour Cuba». Carlos Serrano, «Diversités régionales et régionalismes péninsulaires face à la guerre de Cuba (1895-1898)», en *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIX^{ème} siècle*, Lille, Université de Lille, 1982, p. 109. La traducción es mía.

tienen lugar en abril de 1896 durante la representación en Barcelona de *Familia y patria*,⁴⁶ sin parangón —que yo sepa—, son una prueba más de la ruptura que acontece aquel año. Aunque no se sabe nada de la identidad de los tres dramaturgos de *Marta y María*, sin duda podemos apostar por su pertenencia a la clase media (alta) catalana, al mundo de los negocios, el más amenazado por el desarrollo de los acontecimientos.

Una protesta catalana más crítica

En resumen, no se puede hablar realmente de una oposición catalana, en el sentido de que nunca habrá un teatro antipatriótico, por ejemplo —aunque sería casi imposible en unas épocas en que se solía restablecer la censura—. Existe, en todo caso, una peculiaridad evidente en esta voz catalana que se distingue por un relativo distanciamiento de los acontecimientos y, en consecuencia, cierta lucidez. De manera muy llamativa, en 1887, es en el lado catalán donde se atreven a decir que no solo el problema cubano no se resolverá fácilmente, sino también que, llegado el caso, vencerían los Estados Unidos. El público acude masivamente en Madrid, en medio de una hilaridad contagiosa, a las representaciones de *Cuba libre*, que ridiculiza las pretensiones independentistas de los cubanos; simultáneamente, al otro lado del océano, desde un coliseo puertorriqueño, el dramaturgo Casiano Balbas reafirma su lealtad sin fisura a la Península en *Espanoles sobre todo*. En el mismo momento, en Barcelona, otro autor ofrece una visión muy distinta. *Las Carolinas* fue escrita más o menos a propósito del enfrentamiento entre Alemania y España por las islas Carolinas, que acaba de calentar los ánimos, pero el tema solo sirve de pretexto para un rocambolesco argumento amoroso. Pone en escena a un hombre de la clase alta catalana, ferviente opositor de la esclavitud, gracias a la cual, sin embargo, ha obtenido su fortuna. Esta obra no entra en el corpus debido al carácter excesivamente anecdótico del tema de actualidad militar, pero formula unas cuantas verdades destacables. Don Ramón, el ex esclavista, subraya que «ja ha passat el temps del absolutisme, de la desigualtat de rassas. Igual será l'amo que l'esclau, gracias als autonomistas; y la isla acabará per ser una provincia del Nort-América».⁴⁷

46 *La Correspondencia de España*, 13939, de 05.04.1896, p. 3; 13941, de 07.04.1896, p. 3, y 13942, de 08.04.1896, p. 2.

47 Antonio Ferrer y Codina, *Las Carolinas*, acto I, esc. 5.ª, p. 17.

Diez años antes del conflicto hispano-americano, el dramaturgo proclama, alto y con voz clara, lo que ningún periódico, ningún partido, podrá imaginarse hasta que se haya consumado el «Desastre».

Sea lo que sea, aquí solo se trata de poner en tela de juicio una política concreta y no un modelo global; la diferencia surge realmente a finales del siglo XIX. Se hace visible en una obra como *Un catalanista*, que ya desde el título (primera ocurrencia del término en el corpus) toma abiertamente partido contra el Gobierno central madrileño. La reivindicación, que hasta entonces había sido solamente cultural, se convierte en política ahora, y los pasos en falso de 1893 y 1896 facilitan la transformación desviando las aspiraciones de un ámbito al otro. O, mejor dicho, la crítica al Gobierno sigue vigente, pero ya no por sus disfunciones, su corrupción en general; al contrario, ahora lo que se cuestiona es el Gobierno centralista, todos los Gobiernos centralistas en realidad. La obra se presenta como una continuación directa de la manifestación que tuvo lugar en marzo de 1897 para protestar contra la actitud de la prensa madrileña. Los catalanistas, a raíz de un mensaje de solidaridad que mandaron a los cretenses en plena lucha contra la dominación turca, pasaron a ser sospechosos, y las reacciones —de la prensa madrileña entre otros órganos— fueron muy violentas.

Un catalanista es un monólogo de un hombre que acaba de participar en esta manifestación de protesta callejera. Como es evidente que el público no podía encontrarse en el Passeig de Gràcia si estaba esperándolo en el teatro, el personaje cuenta lo que pasó. La pieza se representa algunos meses después —se estrena el 8 de agosto de 1897— en un ámbito semiprivado, ya que se trata de una función en la sociedad «El Porvenir de la Derecha del Ensanche», es decir, probablemente ante miembros de una clase media de industriales o comerciantes directamente interesados en la nueva configuración urbana que está naciendo. La señal exterior de catalanidad es la barretina de siempre, a la que se añade ahora la bandera catalana, prueba de la evolución política. El personaje insiste en el número de manifestantes —quizá tres mil, dice— para adelantarse a una posible objeción desde el poder central acerca de su reducida cantidad. Esta precisión no es desdeñable, dado que la muy escasa participación de la masa de la población dificultó el despegue del catalanismo político; limitándose al grupo de los intelectuales, el

movimiento no era viable.⁴⁸ Curiosamente, el personaje también reivindica su «sagrada religión», la de los «catòlichs»,⁴⁹ pero más para enfrentar al Gobierno con sus contradicciones (defendió la Turquía musulmana contra los cretenses católicos) que para adoptar una perspectiva distintiva. El monólogo concluye con un grito de alarma («Via fora») y un viva a Cataluña.

Ya no encontramos la bonhomía tranquila de las obras anteriores. La integración de Cataluña ha dejado de ser armoniosa y se siente ahora como una tarea dolorosa, una lucha. Por prudencia, o quizá simplemente por necesidad, ante el estado de sitio que suprime en Barcelona gran parte de las garantías, y entre ellas la libertad de expresión, esta obra no se imprime hasta noviembre de 1899, más de dos años después de su representación y casi treinta meses después de los hechos que escenifica. Posiblemente se trata de los últimos escrúpulos de un catalanismo que preserva todavía un poco al adversario, ya que su oposición, en plena guerra cubana primero e hispano-americana luego, debilitaría peligrosamente un Gobierno ya casi exangüe.

¿Una voz gallega de protesta?

A finales de siglo se afirman, pues, los nacionalismos periféricos, y cabe preguntarse si pasa algo parecido del lado gallego.⁵⁰ Precisemos de entrada que no hay ninguna producción en gallego. Existen contactos entre Cataluña y Galicia a través de la figura del dramaturgo Ricardo Caballero y Martínez. El estreno de su obra *El quinto mandamiento* tiene lugar en 1873 en un coliseo de Barcelona; veintitrés años después, en plena guerra de Cuba, *España en Cuba* —con un argumento casi idéntico, excepto un par

48 Véanse las explicaciones de Jordi Llorens i Vila en su obra sobre el mensaje de los catalanistas a los cretenses, pero también a Irlanda y a Finlandia. Subraya que «El catalanisme polític, la primera plataforma unitària del qual fou el Centre Català (1882), serà obra d'un grup d'intel·lectuals —majoritàriament barcelonins— amb molt poca presència d'elements burgesos i de les classes més populars de la societat catalana. Conscients de la seva feblesa, els primers catalanistes iniciaren una llarga campanya de sensibilització dels catalans amb l'objectiu confessat de convertir-los en catalanistes conscients». Jordi Llorens i Vila, *Catalanisme i moviments nacionalistes contemporanis (1885-1901)*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1988, p. 5.

49 J. y F. Quera y Córdoba, *Un catalanista*, p. 13.

50 La ausencia completa de datos me impide llevar a cabo esta comparación con el País Vasco.

de detalles— se estrena en el Teatro Principal de la Coruña. Contando esta última, son 7 las obras gallegas del corpus, 4 de las cuales fueron firmadas por el mismo hombre, Juan de la Coba Gómez. Alfredo Brañas, uno de los padres del galleguismo,⁵¹ es autor de otra (y de un himno). La última obra, *A bordo de la Numancia*, es de 1866 y no presenta nada interesante en la perspectiva que aquí nos interesa. Las producciones de Coba Gómez ofrecen la ventaja de cubrir todo el período de estudio, ya que *Flor la cantinera* pasa por la censura en marzo de 1860 y sus dos obras más tardías son de 1895. Brañas escribe su obra en 1896, después de un himno compuesto en 1893, con ocasión de los acontecimientos de Melilla.

En un primer momento no se puede acusar a ninguno de los dos de secesión, lo que confirman sus producciones no teatrales.⁵² El himno de Brañas convoca las imágenes más convencionales de la época: la muerte del general Margallo exige venganza y la madre patria, ultrajada, pide que sus hijos vayan al Rif. Y ¡viva España!⁵³ En cuanto a Coba Gómez, cuando el rey Alfonso XII pasa por Orense, en 1881, le compone un poema que se distribuye por toda la ciudad. Canta las alabanzas del monarca, al que califica de «augusto», «amable» e «ilustre español»; además, los habitantes de la ciudad son «leales, sometidos» y a él le llena de regocijo la venida de su rey.⁵⁴ Nada fuera de la mejor ortodoxia.

51 Sobre la ideología de Alfredo Brañas y su pensamiento regionalista, procedente del tradicionalismo católico, véase Nelly Clemessy, «Alfredo Brañas et le régionalisme galicien en 1889», en *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIX^{me} siècle*, Lille, Université de Lille, 1982, pp. 49-62. Clemessy destaca que «Brañas écarte toute conception du régionalisme susceptible de porter atteinte à l'unité espagnole et par conséquent d'enfreindre le principe de souveraineté nationale» (p. 52). Véase también Justo Beramendi, *Alfredo Brañas no rexionalismo galego*, Santiago de Compostela, Fundación A. Brañas, 1998.

52 En lo que a Brañas se refiere, su obra teatral responde perfectamente al modelo del teatro de actualidad militar. Aunque en un momento se hace alusión a la situación desesperada (ya) de España, quien lo dice es don Pedro, un hombre despreciable, ridículo, pretencioso, que organiza la huida de los quintos desertores. Por ser él quien la profiere, esta frase queda desprovista de todo valor de un modo más eficaz que si otro personaje le hubiera rebatido su dictamen pesimista. Había exclamado que «¡Aquello es un cementerio / de españoles... y monises! / Ya no puede la nación / vencer en Cuba». Alfredo Brañas, *Amor y patria*, acto I, esc. 5.^a, p. 16.

53 Texto completo del himno (muy corto, por otra parte) en *El Diario de Galicia*, 242, de 31.10.1893, p. 2.

54 El poema se reproduce entero en Juan de la Coba Gómez, *Antoloxía de textos*, p. 31.

La sorpresa es mayúscula ante *La toma de Lanao. ¡Viva España!*, demoledora, al menos en parte. Es muy corta, se precia de ser una ópera en un acto, y el lector supone entonces que se canta en su integridad. La lengua plantea, de entrada, la primera dificultad; muchas veces al límite de la corrección gramatical y no siempre de fácil comprensión, por momentos linda con lo que luego será el «trampitán», un idioma inventado por el dramaturgo sobre la base de numerosos neologismos y demás creaciones semánticas. Así, en la escena 4.^a, Eladio exclama: «Amaní Pag Pag pelean-do». Esta especie de falta de respeto al idioma queda redoblada por unas palabras muy violentas para describir la empresa colonial española.

Cuando todos se escudan en la civilización, la lengua y la religión que España llevó a unos rincones antaño salvajes, cuando se suele insistir en los vínculos de sangre así tejidos, lo que acerca los conflictos coloniales a la categoría de guerras civiles, Caba Gómez se harta de repetir hasta qué punto los intereses en juego son solo económicos. Empieza, bien es cierto, con las tradicionales declaraciones de admiración hacia el valeroso Ejército español, reitera su amor sin fisuras por la patria y describe al enemigo como «moro infame y traidor». De esa manera se designaba muy a menudo a los indígenas de Filipinas, lo cual permitía recuperar al enemigo de siempre, el de enfrentamientos seculares, como si todo se inscribiera en una especie de continuidad lógica.⁵⁵ Pero esa tierra es muy fértil y da tres cosechas al año con un trabajo mínimo; allí se puede vivir muy bien. La isla es bonita; el clima, placentero. Es necesario que muchas familias vayan a colonizarla para sacar provecho de las riquezas naturales. Luego la obra recupera el tono estrictamente halagador del principio para celebrar a la regenta y al rey; al Ejército, que defiende la ley, y al Gobierno, que protege la ciencia y respeta la ley. ¿Cabe ver allí una serie de antífrasis? Los precedentes invitan a considerar la confesión de los propósitos coloniales de la Península como un desliz, nada más, por parte de un autor que no cuestiona en absoluto el modelo de nación, ni siquiera el de gobierno.

Sin embargo, las habituales normas de escritura quedan muy maltruchas, a pesar de que las apariencias exteriores del teatro patriótico se

55 En otra obra de dos autores asentados en Manila y estrenada allí, se compara explícitamente al sultán del archipiélago con Boabdil. Véase Federico Casademunt y Regino Escalera, *Una página de gloria*, acto único, esc. 3.^a, p. 14.

acatan a rajatabla. El conjunto está escrito en cuartetos octosilábicos y el dramaturgo dedica numerosos renglones a repetir lo mucho que admira a su patria, pero las intervenciones de los personajes no siguen ninguna lógica, y sus papeles tampoco se pueden diferenciar. Como de costumbre, son militares, pero a los cuatro capitanes de la primera escena les suceden los tres tenientes de la segunda; luego vuelven dos capitanes y hablan con «dos hijas de jefes»... Todo ello sin separación entre un orador y otro, y en medio del mayor de los caos. Finalmente, en todas las obras de actualidad militar llega un momento en que se mencionan algunas glorias nacionales y se presentan como modelos a los que imitar. Nada parecido ocurre aquí. Se producen rupturas formales en un autor extremadamente consciente de algunas convenciones teatrales, dado que organizaba en su casa las lecturas de sus obras y exigía que las mujeres no se inmutaran ante los efectos más patéticos, mientras que los hombres debían mesarse los cabellos, gemir y desvanecerse a veces; en pocas palabras: adoptar la imagen y el papel de las plañideras griegas.⁵⁶

Existen fracturas formales pero no están directamente vinculadas con el género patriótico en sí, sino que atañen a aspectos teatrales generales. No se toma en sentido contrario un modelo entendido hasta entonces como eminentemente castellano. O, por lo menos, eso es lo que se desprende de las decisiones de Caba Gómez, quien redacta sus numerosas producciones de actualidad militar exclusivamente en castellano cuando figura entre los precursores del teatro en gallego. De hecho, es uno de los tres dramaturgos que utilizan este idioma en el escenario antes del inicio formal y señalado históricamente por el estreno de *A fonte do xuramento* en 1882. Entonces él ya había escrito *A galiciana*.⁵⁷ Si bien los inicios de la dramaturgia en gallego se suelen fijar en 1882, las condiciones de producción siguen siendo difíciles por la ausencia de unas estructuras adecuadas. Uno de los dramaturgos del corpus, Emilio Álvarez Giménez, gana en 1884 un concurso con una pieza histórica en gallego: *Unha revolta*

56 El relato completo, en Juan de la Caba Gómez, *Antoloxía de textos*, p. 35.

57 Esta obra permite comprobar, por otra parte, que el dramaturgo no buscaba desnaturalizar el modelo teatral patriótico al escribir sus obras de la manera «caótica» que describimos, ya que, por lo visto, también se da aquí. En efecto, Laura Tato describe con las siguientes palabras esta producción: «Carece por completo de acción e a lingua está forzada ata os límites do absurdo por mor de rima». Laura Tato Fontaiña, *Historia do teatro galego; das orixes a 1936*, Vigo, A Nosa Terra, 1999, p. 28.

popular. La obra recupera la historia de una joven hidalga que a finales del siglo XIV se pone al frente de una revuelta popular contra los abusos de un obispo. El autor elige cerrar la obra con la victoria y un viva a Galicia que oculta el altísimo precio que tuvo que pagar la joven por su participación. Aunque sin duda esta evolución marca cierta toma de conciencia del dramaturgo y testimonia una nueva realidad literaria y lingüística en la década de los ochenta, la profesora Tato Fontaiña recalca las limitaciones de esos principios, ya que la obra ni se representó ni se imprimió.⁵⁸ En suma, alrededor de esas cuestiones de un incipiente regionalismo y/o nacionalismo emerge una reflexión en relación directa con el teatro, pero está apenas esbozada; prueba de ello es el libro de Galo Salinas publicado en 1896 y titulado *Memoria acerca de la dramática gallega: causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*.

Un teatro vasco todavía embrionario

Por la parte vasca, el movimiento político apenas ha arrancado y el lingüístico parece aún difícil. Jon Juaristi cuenta cómo el joven Unamuno creó una lengua propia de Bilbao que iría siendo adoptada por gente que hasta entonces no hablaba vasco. Entre ellos cita a «Nicolás Viar y Óscar Rochelt, antiguos condiscípulos de Unamuno, [quienes] comenzaron a utilizarla como lenguaje escénico en el sainete *Euterpe Fúlgida* (1897), una pieza xenófoba, *antimaketa*, que preludia la aparición del teatro nacionalista».⁵⁹ Por otra parte, una figura tan importante para los inicios del nacionalismo vasco como puede ser Resurrección María de Azkue escribe en 1896 una zarzuela titulada *Bizkaitik Vizcaya*, que incrimina «la influencia deletérea del cuartel sobre los jóvenes vascos, quienes vuelven a casa hablando castellano y han sido contaminados por todo tipo de tendencias viciosas».⁶⁰

58 Ibídem, pp. 35-36.

59 Jon Juaristi, *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 93.

60 «l'influence délétère de la caserne sur les jeunes Basques, qui rentrent chez eux en parlant espagnol et ont été contaminés par toute sorte de tendances vicieuses». Citado en Jon Juaristi, «Le nationalisme basque au XX^{ème} siècle», en Carlos Serrano (ed.), *Nations en quête de passé: la péninsule ibérique (XIX^{ème}-XX^{ème} siècles)*, París, Presses de l'Université de París – Sorbonne, 2000, p. 189. La traducción es mía.

En realidad, esta obra era una respuesta a la abolición de los fueros en 1876 y a la consiguiente instauración —inédita para el País Vasco— de las quintas, percibidas como un poderoso instrumento de castellanización. En palabras de Juaristi, Azkue, que apenas empezaba su «carrera», se quedó «en los límites de un nacionalismo cultural y lingüístico».⁶¹ Resulta bastante sorprendente —y divertido— comprobar que los primeros pasos teatrales vascos en lengua propia tomaron forma de zarzuela, un género eminentemente «español», capaz de llegar a un público muy amplio pero, probablemente, poco apto para marcar una radical diferencia cultural. En todo caso, la cronología es muy tardía y por lo visto el teatro de la época de nuestro estudio no se vio afectado de manera patente.

En resumen, si bien a veces existe un distanciamiento que permite considerar los hechos políticos con mayor lucidez, no parece que haya que buscar en el lado de los regionalismos o nacionalismos periféricos nacientes un verdadero cuestionamiento del edificio nacional. Quizá sea mejor buscarla en el terreno de la contestación política.

Una protesta política

¿Una protesta republicana?⁶²

Los dramaturgos de ideología republicana son bastante numerosos en el corpus, lo que quizá sorprenda en un conjunto destinado lógicamente a ensalzar un poder que solo será republicano de manera muy efímera. No todos utilizan sus producciones para difundir su doctrina, pero al menos una obra en el corpus es de clara obediencia republicana: la que encontramos en las columnas del diario republicano *El Cantón Extremeño*. Además, ya que el periódico pregona sus vínculos con el movimiento cantonalista, la reivindicación territorial permite reunir, hasta cierto punto, los dos polos de la contestación regionalista (en sentido amplio) y política.

61 «dans les limites d'un nationalisme culturel et linguistique». Jon Juaristi, «Le nationalisme basque», p. 196. La traducción es mía.

62 Véase el reciente artículo de Gregorio de la Fuente Monge sobre «El teatro republicano de la Gloriosa», que estudia algunas de las obras de nuestro corpus y se centra en los dramaturgos que defendieron la República. *Ayer (Espectáculos y Sociedad en la España Contemporánea)*, 72/4 (2008), pp. 83-119.

Los renegados es una obra muy corta, de un poco más de una columna, publicada en los primeros días de junio de 1895 en *El Cantón Extremeño*, que ya para entonces había tenido problemas con el poder. La pieza, que no pretende ser representada ni es representable en sentido estricto, recupera los personajes de los moros tal y como aparecían en *El cañón rayado*, solo que treinta y cinco años más tarde, cuando ya no pertenecen a la actualidad. El redactor parece sugerir que la forma teatral no es más que una convención algo arbitraria, ya que el final de la historia está contado en forma epistolar en un número posterior: el personaje principal manda una carta al diario en la que da parte de los últimos acontecimientos. Todo indica que se trata de una especie de fábula en clave, donde los personajes moros funcionarían como una metáfora.

Antes de empezar la obra, una invocación, a priori muy convencional, convoca a algunas glorias españolas, conquistadores todos ellos. A esta orientación evidente hacia una temática americana se añade un intruso: en la lista de los Cortés, Pizarro, Balboa y demás se han colado los Holguines, que no pertenecen a una ascendencia noble española sino que designan varios lugares de la geografía cubana. La escena se desarrolla en un gimnasio lleno de argollas. El santón, jefe de todos los presentes, se cuelga del aparato más alto como si se tratara simplemente de un ejercicio de acrobacia. Expone el problema a sus aliados: un adversario temible se está enfrentando a ellos; él les propone ir a prestar juramento al nuevo jefe y pedirle que a cambio les deje explotar sus tierras. ¿Qué pasará con estos terrenos tan fértiles sin ellos? ¿Qué hará el enemigo de las tierras si gana? Todo parece una clara alusión al conflicto cubano, a la posible pérdida de territorios que rinden mucho dinero a la metrópoli para cuyo exclusivo beneficio se están explotando. El desplazamiento queda confirmado por el entorno de la obra, cuya segunda parte (epistolar) se presenta encuadrada dentro de un párrafo que describe la rápida degradación del conflicto cubano y la desilusión del periodista ante el escaso patriotismo de sus paisanos. Se queja:

Recíbense a diario noticias de las bajas que sufre nuestro ejército y todavía no hemos oído a nadie que se piense en socorrer a las familias de las víctimas, como si no fueran tan dignas de consideración como aquellas otras de Melilla para las cuales se abrieron suscripciones [sic] de todas clases y se recogieron [sic] muchos recursos.⁶³

63 «Crónica madrileña», *El Cantón Extremeño*, 793 (la numeración es errónea), de 10.06.1895, p. 2.

Esas declaraciones de amargura ante el olvido en el que ya están cayendo los que luchan en Cuba, al contrario de lo que pudo pasar en 1893, subrayan de nuevo que la puesta en escena marroquí no es más que un pretexto. Se trata de criticar las falsas maniobras del Gobierno, que llevarán a la pérdida de Cuba al mismo tiempo que están desangrando al país. De hecho, en la invocación se mencionaba la compra de un bozal para los Castrillos⁶⁴ y para otras «entidades indefinidas» a fin de evitar que la gente fuera devorada.

La carta del moro al director del diario relata cómo el santón fue a ver al nuevo jefe y le propuso un cargo honorífico que este rechazó porque en realidad significaba someterse al antiguo dirigente. Después, el moro pidió el cargo de cadí, o en su defecto el de bajá, o incluso de tercera categoría, insistiendo en el hecho de que tenía que seguir mandando, aunque solo fuera por los hijos de los compañeros muertos en la guerra (¿de 1868-1878?). El nuevo jefe rechaza rotundamente cualquier solución, así que el gran santón vuelve con las manos vacías y presencia el desengaño del pequeño santón —el heredero—, quien se imaginaba encumbrado en lo más alto del poder. El gran santón lo tranquiliza: ya encontrarán algún plan, puesto que el pequeño santón posee todos los defectos necesarios para ocupar el sitio que le corresponde. ¿Habría que ver en este pequeño santón al futuro rey Alfonso XIII? De todos modos, la lección es dura, y es muy probable que la obra solo se salvara por su forma de fábula —no tan sibilina como parece— y por el hecho de no estar destinada a subir al escenario.

Una parodia contra el Gobierno

La que va a conocer un gran éxito de representación es la obra de Navarro Gonzalvo *El guirigay*, producción de un dramaturgo cuyas simpatías republicanas no se le escapan a nadie. Autor de otra pieza del corpus (¿*Aún hay patria Veremundo!*, ilustración ejemplar del teatro patriótico), se supone que con *El guirigay* continúa la crítica que empezó a desarrollar con *Los bandos de Villafrita*. Así por lo menos lo entienden los periodistas, entre ellos el de *La Correspondencia de España*, que advierte:

64 Alonso Demetrio Castrillo fue subsecretario de Estado entre 1892 y 1895.

La verdad es que la política no tiene puesto en el escenario de los teatros, que de este género puede hacerse, por una sola vez, una sola obra ingeniosa, como el reputado y correcto escritor D. Eduardo Navarro Gonzalvo hizo con *Los bandos de Villafrita* pero tantas ediciones parécennos ya algo así como *gui-rigay* teatral.⁶⁵

El dramaturgo toma las «precauciones» acostumbradas en este tipo de producción al escenificar la realidad cotidiana de los espectadores en un espacio y un tiempo lejanos. La acción se sitúa en algún lugar entre cielo y tierra, dos mil años antes de Cristo. Todos los personajes pertenecen a la mitología —los Titanes, Neptuno, Júpiter...— o son alegorías —la Guerra, la Paz...—, pero están involucrados en una tentativa de vengar los ultrajes de Melilla. La Andaluza y la Gallega son dos ninfas muy atolondradas, y Neptuno también es gallego. Júpiter se preocupa más por disfrutar con sus ninfas catalanas que por los problemas que hay que resolver. Recordemos que Martínez Campos —pues de él se trata— era por aquel entonces capitán general de Cataluña. Hay una serie de detalles que sirven para vincular el argumento con la realidad española y romper la coherencia del universo mitológico, con lo que se opera una mezcla muy semejante a la que funcionará luego en *¡Aún hay patria Veremundo!*

Navarro Gonzalvo considera que la fórmula es eficiente y la utiliza una y otra vez con fines muy diversos o que al menos parecen distintos. *El gui-rigay* muestra cómo los ultrajes de Melilla exigen una rápida respuesta, que la Guerra (probablemente el ministro de la Guerra, López Domínguez, a no ser que lo represente uno de los hijos de Marte) no parece dispuesta a dar. Los Titanes (los moros) pretenden escalar el cielo aprovechándose de la debilidad pasajera de Saturno. Neptuno le pide a la Guerra que intervenga, pero esta no quiere precipitarse y convoca a la Paz. Se trata de la Paz armada, cubierta con granadas, fusiles y pertrechos. Deciden actuar. En el siguiente cuadro, Mercurio (sin duda Moret, ministro de Gobernación) está escribiendo a Titán mientras Vulcano (Sagasta), con el peroné roto, duerme. Mercurio desea negociar; la Paz se niega. La Guerra quiere salir a luchar pero Mercurio y Vulcano se oponen. Júpiter (Martínez Campos), el hombre fuerte al que todos quisieran ver, llega por fin, aunque no está al tanto de nada. Promete conseguir grandes resultados y rechaza los arreglos que transformarían su trabajo en una mera embajada. Al final opta por una acción armada.

65 *La Correspondencia de España*, 13 078, de 25.01.1894, p. 3.

Un cambio de cuadro presenta a los hijos de Marte aburridos y deseosos de vivir nuevamente el agradable ambiente de los conflictos. Aparece Marte (probablemente el general Macías), muy desilusionado porque solo le autorizan a llevar a cabo negociaciones. Se anuncia la llegada de Júpiter, pero la alegría que esta noticia provoca queda anulada por la presencia de la Paz. Se oye música militar y los presentes se regocijan porque piensan que marca el principio de los combates, pero luego se dan cuenta de que en realidad sirve para llamar a misa. En el cuadro siguiente los tres hijos de Apolo están vigilando un castillo de naipes y quejándose de que el teléfono lleva dos meses sin funcionar, lo cual los deja completamente aislados. Ha llegado la hora de dar una buena tunda a los Titanes, pero las luchas internas paralizan toda posible acción. Los Titanes derrumban el castillo soplando e insultan a la Paz y a Marte, que no reaccionan. Júpiter se enfurece cuando se entera y sale para hacer la guerra de verdad. Llega un Titán con una bandera blanca, de la mano de un hijo de Marte. Hace declaraciones de amistad, dice que le indignan los últimos acontecimientos y asegura que el Titán Prometeo (el emperador) castigará severamente a los culpables cuando vuelva. A Marte esto le suena a viejas promesas que nunca se cumplieron, pero Júpiter se deja convencer y se convierte en un fante que agradece regalos grotescos con gran munificencia. Considera que ha resuelto el problema.

Se presentan unos cíclopes, con intenciones nada pacíficas, por lo visto, pero con una bandera blanca, cuya significación han desvirtuado del todo, ya que la usan para lanzar los ataques. Hay nuevas negociaciones presenciadas por Japet (Muley Araaf, el hermano del sultán), el hermano del Titán. Se repite el esquema anterior: se burlan de Júpiter, quien se va muy contento de haber puesto punto final al conflicto. Llega Marte fuera de sí, pero Júpiter le recuerda que es él quien manda y que, de todos modos, descende de una estirpe que no conoce el miedo. La obra se cierra en estas palabras, que, por todo lo anterior, al espectador solo le pueden sonar a fanfarronada vergonzosa.

Se critica la pasividad del Gobierno, su falta de intervención, analizada en aquel entonces como una prueba de debilidad, cuando no de miedo. La falta de reacción colocaba a España en una posición de inferioridad y hacía de ella un blanco fácil para los sarcasmos. En ese contexto, ridiculizar a sus dirigentes, ya muy impopulares, era una tarea sencilla. Sagasta, que se

había roto el peroné y estuvo inmovilizado durante meses, fue el más criticado.⁶⁶ Navarro Gonzalvo, al oponerse con tanto ahínco a las soluciones pacíficas que se buscaron, defendía, paradójicamente, la acción armada, el belicismo, el militarismo. Cuando algunos estudiosos actuales hacen del dramaturgo el campeón del antimilitarismo por su obra *¡Abajo las quintas!*,⁶⁷ este republicano se coloca a sí mismo en una situación compleja.

Una obra patriótica y antigubernamental

Esta vital contradicción entre sus ideas y su pertenencia al movimiento republicano impulsará de nuevo a Navarro Gonzalvo a adoptar una posición difícil de mantener en 1898. Cuando Estados Unidos interviene en el conflicto cubano se convierte en defensor ardiente del patriotismo español más extremo, y ello después de la derrota de Cavite. Cuando la insensatez de esta guerra se debe de estar haciendo cada vez más evidente, invita a un alistamiento masivo, una implicación total de la población para ir a librar el último combate, del que saldrán vencedores. Tanta defensa de la integridad del territorio nacional, si bien no contradice del todo los ideales de un hombre para nada pacifista, no deja de sorprender. Pero Carlos Serrano recordó que esta posición de los republicanos respondía a una estrategia a largo plazo para desestabilizar al Gobierno. Haciendo de las colonias un bien inalienable de España, el partido republicano intentaba hundir en dificultades insalvables al Gobierno, el cual —y esto era cada día más evidente— no iba a poder mantener sus posesiones. Si Cuba era tan indispensable para la Península, podía esperarse que su pérdida arrastrara en la caída a los responsables de tamaño fracaso político. En palabras del propio Serrano, «En esta estrategia era necesario valorar hiperbólicamente la importancia de las colonias, ya que

66 Milán García comenta a propósito de Sagasta: «el agotamiento de su política transaccional a lo largo de 1893 se vio seriamente agravado en otoño por la larga enfermedad que le mantuvo varios meses postrado en su casa mientras el país era asolado por las catástrofes y el Gobierno se tambaleaba acéfalo y sin rumbo, desarticulado por las luchas intestinas de sus lugartenientes». José Ramón Milán García, *Sagasta o El arte de hacer política*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 394.

67 Nancy J. Membrez subraya que la posición del dramaturgo en *¡Aún hay patria, Veremundo!* contradice, en su opinión, «Navarro's longtime opposition to a monarchical regime and to conscription, ideals which he had clearly expressed in one of his earliest plays, *Abajo las quintas* (1870)». En «Eduardo Navarro and the *Revista Política*», p. 326.

así su independencia vendría a ser el símbolo mismo del fracaso de todo un régimen. Sin duda, los republicanos se declararon más colonialistas de lo que eran».⁶⁸

Convirtiéndose en el abogado del diablo, Navarro Gonzalvo se opone a la acción gubernamental, pero bajo la forma de una producción patriótica. Dicho de otro modo, si *¡Aún hay patria Veremundo!* es una pieza patriótica de la mejor especie, *El guirigay* aparece más bien como una parodia, principalmente en su escritura. La lección final sigue siendo que el honor nacional hubiera exigido la entrada en combate, pero los procedimientos literarios subrayan un uso irónico de los recursos trillados de este teatro, perfectamente dominados. La tonalidad paródica se percibe desde que se levanta el telón, ya que aparece la Paz, sentada, y haciendo punto: está tejiendo unas medias rojas y amarillas. A continuación se utilizan procedimientos y temas conocidos por el público, pero esta vez en otro sentido, para provocar la comicidad y al mismo tiempo inscribir esta obra en la tradición teatral. La inserción de una melodía de *La canción de la Lola* (exitosa zarzuela de Ricardo de la Vega, de 1880) crea una comunidad de referentes culturales con el público, que reconoce la música y puede establecer un paralelismo con el argumento de una obra donde el «malo», el ladrón, lo gana todo: al amor, la mujer, el dinero. No hay ningún castigo para el culpable. Además, al tratarse de una obra de temática marroquí, el dramaturgo recupera uno de los tópicos para hacer reír al público: el español macarrónico del enemigo. De hecho, uno de los Titanes exclama: «¡Los dioses, estar gallinas!». ⁶⁹ También se utiliza un lenguaje pintoresco destinado a reconciliar las diferentes peculiaridades que constituyen la riqueza de España: Neptuno, al ser gallego, cambia por úes todas las oes de sus vocablos, como mandan sus orígenes... y la convención zarzuelística.⁷⁰

Existen, pues, intentos de protesta, y el teatro de actualidad militar está tan codificado, es tan conocido para el espectador que los dramaturgos pueden pensar en parodiarlo para transmitir un mensaje contestatario. Usado con fines diversos y según modalidades variadas, este género

68 Carlos Serrano, *Final del Imperio*, p. 84.

69 Eduardo Navarro Gonzalvo, *El guirigay*, acto I, cuadro IV, esc. 3.^a, p. 30.

70 Por ejemplo: «NEPTUNO: De seguru, / lu que es palus sí lus hay, / han armado un gurugay...», *ibidem*, acto I, cuadro I, esc. 2.^a, p. 11.

patriótico se convierte a veces en un puro ejercicio estilístico, en una especie de brillante retórica por parte de autores graciosos, sin encerrar forzosamente un gran sentimiento de oposición. Las obras, cercanas al teatro político en esta vertiente paródica, mantienen a pesar de todo los mecanismos de escritura de su modelo patriótico, lo que subraya cierta fidelidad al género. Nada de teatro antipatriótico; como mucho, a finales de siglo asoma una producción que se hace portavoz de los nacionalismos periféricos emergentes que se desarrollan y amplían al calor de la crisis provocada por la guerra de Cuba. El movimiento catalanista, político desde hace poco tiempo, recupera una forma literaria de oposición y de afirmación de su diferencia. En ese momento, el nacionalismo gallego apenas está saliendo de la autarquía e intenta aliarse con el hermano mayor catalán;⁷¹ por primera vez se escribe teatro en gallego. Sin duda se trata de un teatro demasiado joven aún para poder tomar a contrapié una tradición dramática y lograr oponerle algo radicalmente distinto. Sin embargo, en esa época toda reflexión pasa por la recuperación del idioma, vinculándose inextricablemente al nacionalismo literario y político.

Hasta los últimos años del siglo XIX el nacionalismo en la Península solo puede ser globalmente español. De tanto servir a sus intereses, ¿acabó el teatro de actualidad militar adoptando sus valores? La defensa de las empresas coloniales del Gobierno o la alabanza de los trastornos políticos internos ¿conlleva siempre una lista preestablecida de héroes santificados, iguales siempre, y representativos de cierta idea de España? Plantearnos estas cuestiones debería ayudarnos a percibir el concepto de nación, de Estado, la idea de España que construye este teatro, así como el verdadero mensaje que difunde.

71 Clemessy subraya las similitudes evidentes que pueden existir, en 1889, entre el regionalismo tal y como lo entendía Brañas y las reivindicaciones de la Lliga Catalana. También menciona la «volonté des régionalistes [galiciens] de sortir de leur isolement en mettant à profit l'exemple catalan». Nelly Clemessy, «Alfredo Brañas et le régionalisme galicien», p. 55.

III.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN

DECIR LA PATRIA

Antes de adentrarse en el corpus en sí, es necesario recordar las advertencias formuladas por Christian Demange en su estudio sobre el Dos de Mayo. Discernir lo que los autores de la época entienden por *nación* y por *patria* encierra cierta dificultad. Debido a la contradicción interna en ambas palabras entre valor cívico nuevo y recuperación de conceptos del Antiguo Régimen, la interpretación puede variar en extremo. Una de las traducciones teatrales de esas inexactitudes va a ser el uso de la alegoría, que exime de dar precisiones.¹ Es una posibilidad que no se les escapó a los dramaturgos del corpus, pero van incluso más allá y juegan con la imprecisión, dando al término *patria* una significación a veces muy amplia.

Polisemia del término *patria*

Los dramaturgos, entre *patria* y *nación*

Por lo visto, las dos palabras no abarcan lo mismo. O, por lo menos, gozan de un uso muy diferenciado, aunque solo sea por su frecuencia. Muchas obras llevan en su título el vocablo *patria*, mientras que ninguna habla de *nación* así, tan de entrada. Un recuento de las ocurrencias de los dos términos en los textos confirma la desproporción: *patria* se utilizó

¹ Christian Demange, *Le Dos de Mayo: mythe et fête nationale. Contribution à l'étude de la symbolique nationale en Espagne (1808-1936)*, tesis doctoral dirigida por Carlos Serrano, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, p. 90.

1059 veces, mientras que *nación* solo aparece en 205 ocasiones.² Es más del quíntuplo, y conviene comprobar los motivos de tamaña diferencia. Volvamos a la distinción que Pierre Vilar establece para el período de la guerra de la Independencia:

Se parte del *marco político constituido*, según lo concibió la monarquía, como un *patrimonio*; la nación aparece cuando este patrimonio, dejando de ser cosa del soberano, se convierte en la *cosa de todos*, la alusión a los *abandons* consentidos a veces por los monarcas (derrotas exteriores, alienación de dominios, tratados desiguales como los aceptados por Godoy) sugiere que la comunidad sería más celosa de sus bienes de lo que fueron los reyes; la 'patria' ya no es proyección ideal de una comunidad de derechos jurídicamente pensada; es la proyección *sentimental* —«en los corazones»— de una conciencia de propiedad, de intereses comunes —que ya es '*nacionalismo*'.³

O sea que en un teatro que busca la adhesión afectiva del espectador y la anulación de toda distancia crítica parece normal que se invoque mucho más la patria que la nación. Se supone que la patria entra en el ámbito de lo afectivo, de modo que provoca una reacción sentimental desvinculada de la pura racionalidad, con lo cual se enaltece prioritariamente.

Uno de los dramaturgos del corpus parece llevar hasta sus últimas consecuencias esta oposición basada en los sentimientos: dota a la *patria* de un contenido afectivo para establecer así una especie de vínculo entre ella y sus naturales, mientras que la nación solo sería una entidad fría, negativa, que no se preocupa por los que viven en su suelo. *La guerra*, de López Barbadiello, presenta la desesperación de Juan, un obrero a quien, a pesar de lo

2 Dada la gran cantidad de manuscritos, descarté la posibilidad de escanear los textos, ya que hubiera dejado fuera demasiados. El recuento es, pues, manual (y falible). Solo se tienen en cuenta los términos cuando remiten a España. No incluí los títulos ni tampoco las obras en que la Patria era un personaje alegórico. Hacerlo hubiera falseado totalmente el valor del recuento, ya que en esas obras las ocurrencias corresponden a un nombre, y se utilizan para dirigirse al personaje o hablar de él. Cabe destacar que no hay ningún personaje alegórico que se llame *Nación*.

3 «On part du *cadre politique constitué*, tel que la monarchie l'a pensé, comme un *patrimoine*; la nation apparaît quand ce patrimoine, cessant d'être la chose du souverain, devient la *chose de tous*, l'allusion aux *abandons* parfois consentis par les souverains (défaites extérieures, aliénations de domaines, traités inégaux tels que ceux qu'avait consentis Godoy), suggère que la communauté serait plus jalouse de ses biens que n'avaient été les rois; la 'patrie' n'est plus dès lors projection idéale d'une communauté de droits juridiquement pensée; elle est la projection *sentimentale* —«dans les cœurs»— d'une conscience de propriété, d'intérêts communs —qui est déjà du '*nationalisme*'. Pierre Vilar, «Les concepts de 'nation' et de 'patrie'», pp. 80-81. La cursiva es del autor; la traducción es mía.

mucho que trabaja, no le alcanza para vivir. Su mujer se está muriendo de frío y las cosas van a empeorar, ya que debe irse como quinto. En su discurso opone la patria a la nación. Si por una parte «No: la Patria no desea / sacrificio tan funesto», en cambio, «¿Qué le importa a la Nación / que tenga yo el corazón / triste, alegre, vivo o muerto? / La Nación tan solo sabe / que le hace falta un soldado». Su mujer fallece poco después, pero él solo tiene palabras dulces para esa patria que sale a defender, porque es sagrada y así lo exige. Finalmente exclama: «bendecir la patria quiero».⁴

Es necesario reducir esta contradicción intrínseca que convierte a la madre patria en la principal causa de muerte de sus hijos. Jugar con la oposición *patria/nación* permite, en ciertos casos, salvar el obstáculo, ya que se culpa de todo a la segunda. Puede entonces llegar a adquirir el sentido de *Gobierno*, encarnar algo más concreto contra lo cual rebelarse. En *¡Abajo los Borbones!*, en 1868, cuando la Revolución de septiembre cuestiona la forma del régimen pero en absoluto la patria ni los valores que representa, a Joselillo se le ocurre una comparación: a quien roba, aunque sea muy poco, lo llaman siempre ladrón y lo detienen, «mientras gobierno o nación, / que es igual según colijo», puede quitarle el hijo a una madre sin que nadie lo acuse de robo. Todos los presentes aplauden esta oración pero, en cambio, cuando, arrebatada por la desesperación, Julia exclama «la patria nunca fue madre»,⁵ su propia hija le regaña y le obliga a reconocer que el dolor la hizo desvariar. La patria es, pues, el término positivo.

Por otra parte, reutilizar este término, al que se recurrió frecuentemente durante la guerra de la Independencia, permite recuperar toda una estrategia de enunciación y ecos. El título *¡Aún hay patria, Veremundo!* puede ser una respuesta a una de las obras fundadoras del género. En *Pelayo*, escrita por Quintana en 1805, los personajes pregonaban su ferviente amor por la patria aclarando: «no hay patria, Veremundo! ¿No la lleva / todo buen español dentro de su pecho?».⁶ En el caso de un teatro que tiende a fijar la idea de una patria, una España inmutable, que siempre

4 Jesús López Barbadillo, *La guerra*, pp. 9, 7 y 13, respectivamente.

5 Luis Pacheco, *¡Abajo los Borbones!*, acto I, esc. 6.^a, p. 20, y acto I, esc. 7.^a, p. 23, respectivamente.

6 Acto I, esc. 4.^a Citado por Javier Varela en «Nación, patria y patriotismo en los orígenes del nacionalismo español», *Studia Historica – Historia Contemporánea*, XII (1994), p. 38.

estuvo aquí, igual a sí misma, justificación de todos los sacrificios, es importante poder evocar estos recuerdos del pasado; actúan como muchas otras confirmaciones de la atemporalidad del concepto.

Como último argumento a favor del uso preferente de *patria*, Demange trae a colación otra distinción posible entre este término y *nación*. Siguiendo a María Cruz Seoane, subraya que a principios del siglo XIX este último vocablo encerraba un sentido «democrático y jacobino»,⁷ pues llevaba la impronta del contexto revolucionario francés que vio surgir la significación moderna de la palabra. En aquel entonces se convirtió en una entidad políticamente identificada con el tercer estado, el pueblo revolucionario. Este matiz, si subsiste, no puede fomentar la unanimidad. Ya señalamos la ideología moderada de las obras del corpus. En 1868 en particular, los dramaturgos se esfuerzan por desmarcarse de la Revolución francesa, aunque la consideran como un precedente ejemplar. La superioridad española radica en la medida que reinó, en el hecho de que no rodó ninguna testa coronada. Tratándose de tranquilizar a las clases medias-altas que ascendieron a la sombra de la monarquía isabelina, todo sabor demasiado revolucionario quedaba excluido.

La patria chica

Patria y *nación* son, pues, dos conceptos distintos, pero cabe preguntarse si en el corpus aparecen sistemáticamente como términos opuestos. Dos dramaturgos los emplean simultáneamente. En *Un defensor de la patria*, Frasquito suelta un largo discurso a su mujer y a su hija para explicarles los peligros «de la patria o la nació»;⁸ por su parte, los soldados de *Los españoles en África* salen a combatir «per la patria y la nació».⁹ ¿Las conjunciones copulativas tienen aquí valor disyuntivo o no? ¿Los dos vocablos designan una misma realidad o se refieren a dos entidades separadas? La

7 En Christian Demange, *Le Dos de Mayo*, p. 59, puede verse una síntesis elaborada a partir de María Cruz Seoane, *El primer lenguaje constitucional español*, Madrid, Moneda y Crédito, 1968, y Pierre Vilar, «'Patrie' et 'Nation' dans le vocabulaire de la Guerre d'Indépendance espagnole», en *Actes du colloque Patriotisme et Nationalisme en Europe à l'Époque de la Révolution Française et de Napoléon. XIII Congrès International des Sciences Historiques (Moscou, 1970)*, París, Société des Études Robespierriennes, 1973, pp. 167-201.

8 Vicente Tafalla Campos, *Un defensor de Melilla*, acto I, esc. 3.^a, p. 9.

9 José O. Molgosa y José María Pous, *Los españoles en África*, acto I, cuadro IV, esc. 8.^a, p. 20.

cuestión de la nación de origen de los personajes solo se plantea realmente una vez entre todas las obras del corpus, en *El pabellón español en África*. El bey le pregunta a Estrella: «¿Tu nación?». Y ella le contesta: «España».¹⁰ En cambio, la misma pregunta pero reemplazando el término *nación* por *patria* provoca una respuesta sorprendente. En *Un prisionero en Tetuán*, cuando Mohamed le pregunta a Fernando «¿Tu patria?», este le contesta: «Barcelona».¹¹ Este ejemplo demuestra que, aunque el vocablo no siempre se entienda así, existe efectivamente cierta ambigüedad respecto a su significación. No es de extrañar que sea Barcelona la que represente aquí a la patria chica; Pierre Vilar ya lo había subrayado: «Es en Cataluña, en las proclamas y las canciones acerca de la *guerra gran*, donde más curiosamente se mezclan el sentido primitivo de la palabra *patria* (la tierra donde uno nació), su sentido histórico regional (las glorias *catalanas*) y el sentido que triunfará en 1808 ("*defensar Espanya*")».¹² El primero de los dos ejemplos arriba citados, donde *patria* y *nación* se codean, está sacado de una obra de Alicante, y el segundo, de una barcelonesa. De hecho, en ambos casos el texto estaba en catalán. Aunque, según Vilar, se supone que esta significación de *patria chica* ha sido eclipsada durante la guerra de la Independencia, no ha desaparecido, y el equívoco se mantiene de manera bastante difundida, ya que le permite a Pedro A. Rozo crear una situación cómica basada en el doble sentido.

La obra se estructura alrededor del alcalde, corrupto e idiota. Al pueblo llega un sargento para llevarse a los jóvenes que han sido quintados para ir a la guerra e intenta explicarle al alcalde la razón de esta salida: «Es la misma Patria la que peligra: es la tierra donde hemos nacido: es nuestra tierra la que quieren atropellar, es...». El alcalde se asusta y se da cuenta de que «entonces, Villatorta está en peligro», por lo que se dispone a poner a salvo mula, mujer, potro, cuñado y la oca de su hijo. El militar lo tranquiliza: el peligro no está tan cerca.¹³ En este último caso se trata de una obra escrita en Cádiz.

10 José Martínez Rives, *El pabellón español en África*, acto III, esc. 3.^a, p. 42.

11 Joaquín Martínez y Tomás, *Un prisionero en Tetuán*, cuadro II, esc. 11.^a, f. 28a.

12 «C'est en Catalogne, dans les proclamations et dans les chansons autour de la *guerra gran*, que se mêlent le plus curieusement le sens ancien du mot 'patrie' (terre où l'on est né), son sens historique régional (gloires *catalanes*), et le sens qui triomphera en 1808 ("*defensar Espanya*")». Pierre Vilar, «Les concepts de 'nation' et de 'patrie'», p. 83. La cursiva es del autor; la traducción es mía.

13 Pedro A. Rozo, *¡A las filas!*, acto I, esc. 7.^a, p. 13.

Esos ejemplos no tienen, a priori, valor secesionista, en el sentido de que la existencia de esta patria chica no es una negación de la nación que la abarca y no se construye en detrimento suyo. La patria, pues, puede remitir a la tierra donde uno nació. En algunos casos, el término *país* se emplea en un sentido parecido. Así, en *¡Tetuán por los españoles!* Mohamed atrapa a los protagonistas en plena mentira gracias a una carta de Pablo en la que este « nombra varias veces a sus padres y a su patria. Su país natal es Zaragoza ». ¹⁴ Ambos términos parecen remitir a la provincia, lo mismo que el vocablo *paisano* puede aludir a una persona originaria de la misma región.

Sin embargo, hay que subrayar que a veces un mismo dramaturgo emplea la palabra *patria* dándole varios sentidos. En *Patria y caridad* las dos alegorías epónimas dialogan. La primera se presenta como la hermana de la segunda, que se compadece de las desdichadas madres que « En esta España tan bella, / Patria de luz y alegría », lloran sus hijos caídos en Cuba. Luego, se dirige a otra alegoría (« Antequera, patria hermosa », « Antequera, patria mía ») ¹⁵ para pedirle su colaboración para los combatientes y sus familias. *Patria* puede abarcar aquí, pues, el conjunto de la Península o una sola de sus regiones, según los casos.

Tentativas de definición de la patria

Al tratarse de un término polisémico, quizá por si resulta demasiado abstracto, algunos dramaturgos lo definen en el propio texto. En *La voz de la patria*, Rosario de Acuña da la palabra con este propósito a dos de sus personajes: primero una mujer y luego un hombre. Dada la oposición que la autora establece entre los dos sexos, la visión forzosamente más « sentimental » de la mujer necesita ser complementada por la del varón. Rosa, nodriza del quinto Pedro, cuando se le pregunta por su definición de la patria exclama:

¡Toma! La tierra misma en que nacieron / mis hijos; donde nacen nuestros padres; / donde hablando español nos entendemos; / donde habrán nuestros huesos de quedarse; / ese valle, esos montes, ese cielo, / la piedra de mi hogar, donde se quema / la leña de los árboles que tengo, / y el último rincón de mi casuca, / atascado de trastos y recuerdos.

14 Simón Vera y Vicente de Lalama, *¡Tetuán por los españoles!*, acto III, esc. 5.^a, p. 14.

15 Narciso Díaz de Escovar, *Patria y caridad*, pp. 8, 9 y 10 respectivamente.

Y Juan, el padre de Pedro, completa: «lo que nos presta honores cuando vivos, / y ensalza nuestra gloria cuando muertos».¹⁶ La doble definición es hábil, al mezclar el vínculo concreto e inmediato con la tierra, con la región, y una dimensión mucho más cívica e inmaterial, que une al individuo con su patria por el honor y la gloria. Además, mencionar el idioma español es un criterio que podríamos considerar moderno (y castellano-centrista). Esta visión, algo bucólica —aunque la intervención de Juan deja asomar los posibles sacrificios necesarios—, tiene otra vertiente en *Dos hijos*, donde un soldado que regresa de Cuba enuncia su propia definición. La obra fue escrita en 1876, después de ocho años de un conflicto todavía candente, y se entiende el cansancio que trasciende en el discurso del militar. Tomás empieza expresando la dificultad de traducir en palabras lo que es la patria, pero acaba soltando una larga descripción de treinta y ocho versos que se abre así: «Un cariño que se siente / sin poderlo remediar». Luego habla de las duras condiciones de la vida de campaña, ya que

Es la patria [...] lo que obliga / a soportar la fatiga / y el fuego y las tempestades. / Un breve espacio del mundo / del que se apartó entre abrazos, / y hacia el cual tiende los brazos / el soldado moribundo. / Es, Raimundo, una virtud / que lleva el hombre a la guerra, / y a morir en esa tierra / la flor de la juventud.¹⁷

Concreta e inmaterial a la vez, la patria tiene tanto que ver con una virtud como con un sentimiento y un lugar geográfico al que vincularse. Es la dificultad que siente el personaje para definirla exactamente lo que facilita las eventuales manipulaciones, los dobles sentidos más o menos claros. Raimundo subraya a continuación cuán extraña es una virtud que anima a matar al prójimo. Porque la patria lleva siempre implícita una idea de sacrificio, los dramaturgos no dejan de salir en su defensa. Al mandar a sus hijos a morir por ella, tiene más bien apariencia de madrastra. Algo irracional debe de haber en este cariño que exige tan crueles pruebas de amor. Luciano, que vuelve manco de Cuba, exalta a pesar de todo esta patria; entusiasmado, concluye de este modo el relato de la acción en que ganó su cruz: «Decir ¡patria! es decir ¡soll, / ¡amor sagrado, fe ciega!».¹⁸ El amor a la patria pertenece al campo de la creencia, de un sentimiento inexplicable, irracional.

16 Rosario de Acuña, *La voz de la patria*, acto 1, esc. 6.ª, pp. 24-25.

17 José Fernández Bremón, *Dos hijos*, acto 1, esc. 8.ª, pp. 25-26.

18 Juan Mailló, *La cruz de San Fernando*, acto 1, esc. 7.ª, ff. 34a-34b.

El amor a la patria: de la mujer a la amante

Al fin y al cabo, de amor se trata. En *Fantasia morisca*, el dramaturgo le da una forma humorística y mucho más concreta a este, implícito en las palabras de Rosario. Ella está enamorada de Valentín, quien se acaba de alistar para reemplazar a Luisito, un cobarde que también pretende conseguir la mano de la joven. Al enterarse de lo que hizo su amado, Rosario se enfurece, amenaza a Luisito, desesperada ante tanto peligro. Un poco despidado, Luisito le pregunta: «¿Pero quién hay en peligro? // ROSARIO: ¡Valentín! // LUISITO: ¿Eh?... // ROSARIO: ¡Digo, la patria, la patria!...». ¹⁹ Patria y amor, es todo uno.

Esta asimilación queda facilitada por el hecho de que, como ya había señalado Vilar, «la *personalización femenina* de la patria forma parte, sin lugar a dudas, de su poder de atracción [...]. La patria es digna de *amor*, de un amor donde toda *traición* es un *pecado*». ²⁰ Transformar la traición en pecado ratifica la parte de fervor religioso contenido en ese amor. La patria está convertida en una mujer a la que amar y esta personificación se transparenta en muchos textos por el uso de la preposición *a* cuando la patria es complemento directo. Si es fácil leer frases como «los pobres soldados [...] mueren por defender *a* su patria», ²¹ no hay nada equivalente, en ninguna obra, cuando se trata de la nación. Por otra parte, es precisamente porque la patria es humana por lo que tiene un honor que hay que defender.

Del antropomorfismo al patrimonio nacional

Otro atributo suyo que se ha de preservar a toda costa es su «integridad», casi física, geográfica en realidad, concepción facilitada de nuevo por el antropomorfismo de la visión. Así, en *¡A las filas!*, cuando hay que explicarle al necio alcalde el porqué de la salida de los quintos, el sargento evoca la «integridad de la patria». El dramaturgo prefiere quitar hierro a la situa-

19 Gabriel Merino, *Fantasia morisca*, acto I, cuadro I, esc. 12.^a, pp. 23-24.

20 «La *personnalisation féminine* de la Patrie fait à coup sûr partie de son pouvoir d'attraction [...]. La patrie est digne d'*amour*, d'un amour envers qui toute *trahison* est un *péché*». Pierre Vilar, «Les concepts de 'nation' et de 'patrie'», p. 82. La cursiva es del autor; la traducción es mía.

21 Eduardo Ruiz Valle, *¡Viva España!*, acto I, cuadro III, esc. 6.^a, p. 23.

ción y deforma el sustantivo en boca del alcalde, quien, evidentemente, no sabe de qué le están hablando.²² Por otra parte, considerar que existe algo así como un territorio dado, intocable, rescata la idea de la patria como un «patrimonio» que ha llegado a ser el de todos y que, por lo tanto, conviene defender.

En *Cuba para España*, Joaquín le describe así a su padre el conflicto: algunos «quieren arrancar a España / lo que le dio como herencia, / el valor de un ginovés / y las joyas de una reina».²³ El hecho de concebir una Cuba en semejantes términos explica también la actitud de la Corona, que prefiere mandar a sus marinos a una muerte segura antes que rendirse sin combatir. Es indispensable que nadie pueda hablar de «abandono» (pensemos en Vilar, que lo incluía entre los reproches presentes en la formación del sentimiento nacionalista cuando la guerra de la Independencia). Asimismo, el hecho de que Cuba, Filipinas, etcétera, sean posesiones inalienables de la Península justifica el que haya que ir tan lejos a defender la patria. Es evidente que para algunos autores Ceuta y Melilla no pertenecen directamente al territorio nacional. Pero para unos cuantos, y por mucho que le pese a Clarín, tampoco «Cuba es España»,²⁴ como cuando Díaz de Escovar contempla los mares que atraviesan los soldados hacia Cuba y «que de España los alejan»;²⁵ sin embargo, es precisamente porque la patria es un patrimonio por lo que resulta tan escandaloso querer arrancar Cuba de España como si estuviera enclavada en la Península.

22 «ALCALDE: Y oigasté, Sargento, estos mozos ¿poiqué se los llevan ahora? // SARGENTO: Porque la integridad de la patria lo reclama. // ALCALDE (admirado sin comprender lo de la integridad) La... la... la qué ijo usté? // SARGENTO (con intención): La integridad, señor alcalde, la integridad de la Patria. // ALCALDE (sin entender aún): Ah, ya... ya; la inutiliá... y digasté: ¿qué le jicieron a la inutiliá?». Pedro A. Rozo, *¡A las filas!*, acto I, esc. 7.^a, p. 13.

23 Rafael del Castillo, *Cuba para España*, acto I, esc. 3.^a, p. 17.

24 Ana María Freire López, en un artículo sobre el teatro patriótico durante el conflicto hispanoamericano, recuerda esta frase de Clarín, que corregía la fórmula «Cuba es de España» por «Cuba es España». Ahí está el problema precisamente, y la expresión que rechazaba el escritor constituye el título de una de las obras del corpus. No es que su autor, el estrafalario dramaturgo Juan de la Coba Gómez, quiera provocar, sino que verdaderamente se trataba de una frase muy común. En «El desastre del 98 en el teatro político», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de hispanistas*, vol. II, Madrid, Castalia, 2000, p. 188.

25 Narciso Díaz de Escovar, *Patria y caridad*, p. 7.

Más que «la patria» abunda la expresión «nuestra patria» en las obras del corpus. Además de que la primera persona del plural permite incluir al espectador, esta estrategia de enunciación remite a otro punto del discurso patriótico analizado por Vilar. En el artículo ya citado escribe: «No menos instructivo resultaría seguir [...] el posesivo “nuestra España”, que marca a la vez la *pertenencia* (el “nosotros”) y la conciencia de una propiedad (el “de nosotros”)».²⁶ Si Cuba o Melilla son «nuestras», toda veleidad autonómica, toda tentativa de quitarle a España siquiera una parte de sus derechos sobre estos territorios ya es robo puro y duro, lo que sitúa el derecho del lado español.

Designar la patria

Desde España hasta las Españas...

Si «decir la patria» ocupa mucho a los autores de teatro militar de actualidad, el término que, sin lugar a dudas, se presenta más a menudo en las obras es *España*. Conservando los mismos criterios que más arriba, se localizan un total de 1477 ocurrencias. La palabra permite evitar la polisemia de *patria*; un dramaturgo insiste incluso en el amplio sentido que desea dar al vocablo para que todos los españoles puedan reconocerse en él. En *Vencer por mar y por tierra*, después del bombardeo del Callao, la victoria de la Península se anuncia así: «COSME: [...] Hemos triunfado. // ADELA: ¿Triunfar? ¿Quién? // COSME: ¡España! No: / ¡tú, este, todos!».²⁷ Se supone que España es un espejo en el que todos se reconocen y esto no llega a plantear problemas. Sin embargo, a veces parece que los dramaturgos no se sienten a gusto con la palabra e intentan reemplazarla. Entre las soluciones alternativas, cuatro veces se utiliza el plural *las Españas*,²⁸ como si se tratara de nuevo de insistir en la diversidad de sus componentes. También remite al pasado, ya que la expresión se encuentra, entre otros, en

26 «Non moins instructif serait de suivre [...] le possessif “nuestra España”, qui marque à la fois l'*appartenance* (le “nous”), et la conscience d'une propriété (le “à nous”)». «Les concepts de ‘nation’ et de ‘patrie’», p. 82. La cursiva es del autor; la traducción es mía.

27 Antonio Mendoza, *Vencer por mar y por tierra*, acto II, esc. 9.^a, p. 54.

28 Dos veces en *Los españoles en África en 1860*, una vez en *El puente de Alcolea* y otra más en *La toma de Tetuán o Un triunfo más para España*. Como demuestra el título de esta última, esto no excluye que se haga uso de otros términos «paralelos».

documentos de la época de los Reyes Católicos, y su recuperación da una coloración antigua al texto. Esto es lo que buscan, de manera patente, los dramaturgos que optan por hablar de *Iberia*. Las cuatro ocurrencias en *El entusiasmo español* o *La guerra de África con Marruecos* sirven para devolver a España su pasado más lejano y presentar el país de 1860 como una entidad constituida y perenne desde aquel entonces. El autor se niega a considerar el proceso de creación de la nación, puesto que para él forma un conjunto inmutable, antiquísimo, una evidencia. Otros cuatro dramaturgos adoptan una estrategia similar.²⁹

Intentando sin duda lograr un efecto parecido, Palou i Coll menciona *Castilla y Aragón*. Puebla su obra con las sombras del pasado que evocan la Reconquista, de la que la guerra de África es como un eco y, por ello, recupera la antigua fórmula que nombraba las dos Coronas en aquel entonces. Siguiendo los análisis de Mas y Vives, no se le puede adjudicar un nacionalismo catalán antes de tiempo, pero esto nos sirve para recordar una situación de igualdad jurídica que invalidaría, pues, la supremacía concedida luego a Castilla. Al contrario, las palabras de ciertos autores del corpus permiten vislumbrar un nacionalismo español, centralista, del todo acorde con esta visión catellanocentrista entronizada por la historiografía liberal del siglo XIX.

Desde las Españas hasta Castilla

Castilla se cita 62 veces en el corpus, y a menudo se asocia con la bandera. Los personajes salen a luchar para defender el honor inmaculado del *pendón de Castilla* en 23 casos. También encontramos numerosos *leones de Castilla*, que representan a los valientes soldados españoles o al conjunto del país del que son emblema tradicional. En realidad, toda la simbología nacional recupera directamente la castellana y sienta desde ya una sobre-representación de Castilla. Más allá de esas imágenes, que son casi tópicos de los que a veces cuesta librarse, existen otras alusiones al Reino en el corpus. Cabe señalar que 28 de las 34 obras en que está presente la referencia a Castilla pertenecen al subgrupo de las piezas sobre la guerra de África de 1859-1860. La exaltación de Isabel la Católica, reina de

29 José María Huici en *Al África*, Casiano Balbás en *Espanoles sobre todo*, Catalina Larriá en *La toma de Tetuán* (IV) y Manuel Núñez de Matute en *¡Sacrificios heroicos!*

Castilla, es recurrente, sin duda debido al deseo de insistir en una especie de continuidad que uniría a esta prestigiosa «antepasada» con Isabel II, en una filiación que solo puede beneficiar a esta última. Así es como en *Los españoles en África en 1860* el general O'Donnell recibe las llaves de Tetuán en nombre «de la Reina de Castilla».³⁰ Por otra parte, en ciertas obras cubanas el dramaturgo recuerda a los espectadores que el Descubrimiento se hizo en nombre de esta misma soberana.

Aparte de esas reminiscencias históricas, Castilla se convierte, a veces, en metonimia de España, en su corazón, una especie de quintaesencia. En *¡Al África!* Arturo decide que se marchan a luchar «por la cruz y por Castilla», y si la afrenta no se venga un menosprecio general «caerá sobre Castilla».³¹ Esas dos menciones están perdidas en un conjunto en que *España y patria* aparecen mucho más a menudo, pero no dejan de ser significativas. Lo mismo que el nuevo título que Caveró Martínez da a su obra: presenta primero su pieza a la censura titulándola *¡Viva España!*, y cuando queda prohibida la corrige antes de probar suerte por segunda vez con el título de *El genio de Castilla*. El cambio ilustra la idea que subyace a lo largo del texto: gracias al genio de los castellanos —o sea, un núcleo fuerte, existente desde siempre, o casi— España consigue hoy un triunfo más, y así vuelve a ser merecedora de la admiración de todos. Entre las otras menciones de Castilla en el texto, leemos que siempre resulta muy difícil vencer «a los hijos de Castilla» y que el combate hará que el mundo entero «sepa que tiene Castilla / un soldado en cada hombre».³²

Más sorprendente, a primera vista, es la presencia de esa misma referencia a Castilla en la obra *Al África, españoles*, «monólogo patriótico dedicado a la juventud de Barcelona». El personaje recuerda el glorioso pasado de España contra el infiel: «y al mundo las proezas admiraban / de los valientes hijos de Castilla».³³ La obra de este probable barcelonés demuestra, por si hiciera falta, que en 1859-1860 el sentimiento de pertenencia a Cataluña no era separatista. Al orgullo de ser catalán se añade el de formar parte de España. No será hasta el momento en que la reivindicación de la

30 Antonio Redondo, *Los españoles en África en 1860*, cuadro III, esc. 4.^a, p. 43.

31 Ramón Lon de Compañy, *¡Al África!*, acto II, esc. 5.^a, pp. 41 y 43 respectivamente.

32 Juan Clemente Caveró Martínez, *El genio de Castilla*, acto I, esc. 6.^a, f. 9b, y acto I, esc. 10, f. 14b, respectivamente.

33 *Al África, españoles*, f. 2b.

castellanización se haga demasiado exclusiva cuando los catalanes se sientan expulsados de un proyecto nacional en el que no hay sitio para ellos. Desde este punto de vista, si las obras del corpus defienden un nacionalismo español, buscan afanosamente incluir al mayor número posible de espectadores. Después de la guerra de África no volvemos a encontrar una alabanza tan abierta de Castilla.

Más aún: a finales del siglo XIX es necesario oponerse al riesgo, difuso aún, de desagregación, y la cuestión de la patria ya no se plantea del mismo modo. Las veleidades catalanas son evidentes aunque todavía están poco difundidas. Las cosas cambian radicalmente en los últimos años, y en *Un catalanista* el personaje habla del pendón catalán como de la «bandera de nostra pàtria»,³⁴ de modo que queda claro de qué lado se sitúa. La única mención a España es sarcástica, y el «nuestra» España lo es aún más. La expresión se encuentra en una frase que recuerda el papel del Gobierno español en el apoyo a Turquía contra Creta, una decisión que el personaje considera anticatólica y estúpida. Teórico de este catalanismo, Prat de la Riba publica, en 1894 y en colaboración con Pere Muntanyola, un opúsculo titulado *Compendi de doctrina catalanista*, donde sienta claramente la diferencia entre patria y Estado. Los autores niegan que pueda haber una patria «chica» y otra «grande»; los hombres no tienen más que una patria —Cataluña para los catalanes, que «és una comunitat històrica, natural, necessària»—.³⁵ Esta escisión progresiva entre catalanes y Estado español explica sin duda la especie de consenso que se instaura, la desaparición de alusiones demasiado castellanocentristas y, por el contrario, el afán de los dramaturgos por incluir a todos.

El vínculo con la patria es, ya lo dijimos, una verdadera religión; incluso a veces se llega a confundir Dios con España, de tanta compenetración. Este es el punto de vista defendido por la Iglesia, y concretamente por su representante catalán durante una visita de la regenta María Cristina al santuario de Montserrat en 1888. El canónigo don Celestino Ribera y Aguilar pronuncia un discurso sobre «el patriotismo en Cataluña» en el que explica:

34 J. y F. Quera y Córdoba, *Un catalanista*, p. 12.

35 Enric Prat de la Riba y Pere Muntanyola, *Compendi de doctrina catalanista*, México, Edicions Catalanes de Mèxic, 1953, p. 29.

El patriotismo verdadero [...], el patriotismo legítimo, práctico, sobrio en palabras y largo en hechos, brota del corazón y se arraiga exclusivamente [sic] por la fe. [...] De aquí que solamente los pueblos religiosos hayan sido prácticamente patriotas; y de aquí que la doctrina católica, única que posee la verdad religiosa completa, haya sido también la única que ha dado del patriotismo una explicación [sic] rigurosamente filosófica y le ha dotado en la práctica de estímulos tan eficaces y tiernos a la vez, tan fuertes y deliciosos.

Además, establecer que la monarquía es de derecho divino permite crear una relación y hacer indisolubles los vínculos entre defensa de la religión, de la patria y de la monarquía. Sigue el prelado mencionando «el gozo íntimo con que en este día vemos a nuestra Reina de la tierra, personificación augusta de la patria».³⁶ Más que una mera cuestión de circunstancias, esta mezcla entre patria y religión parece ser una constante, puesto que Vilar pudo preguntarse ya si «El culto de la patria [era] ¿sustituto (o refuerzo) del hecho religioso?». También subraya que a finales del siglo XIX, durante la guerra de Cuba, el clero español seguía conforme con las formas casi religiosas que tomaba el culto a la nación. «La deificación de la nación implica sacrificios humanos»,³⁷ dice. Esto permite dar un carácter natural a las muertes en combate de innumerables soldados. Por tanto, a la patria hay que tenerle una adoración y una fe completamente religiosas. Quizá se explique así un curioso verso de *Lo general Bumbum o Una embaixada moruna*: Llagasta intenta tranquilizar a sus acólitos después de su metedura de pata, aunque reconoce que la cosa no saldrá bien si «la nació, es dí', 'ls pagans»,³⁸ llegan a enterarse. Esos paganos ¿serán los que se mantienen fuera de los asuntos de Estado, los que no entienden nada en la gestión de la nación? ¿Serán los que, al no servir directamente a esta nación, al no ser empleados suyos, no han hecho de ello una devoción? ¿Serán los que no comulgan de este culto? La dimensión religiosa explica que toda renuncia tenga visos de pecado y hace aún más impensable el apoyo a otra patria.

La patria, por ser madre, amante, casi diosa a veces, justifica, pues, todos los sacrificios en el caso español. Además, los dramaturgos sobren-

36 «El patriotismo en Cataluña», sermón pronunciado el 29 de mayo de 1888 con ocasión de la peregrinación de la regenta doña María Cristina de Habsburgo-Lorena al santuario de Montserrat. Reproducido en *Diario de Barcelona*, 09.06.1888, p. 7281.

37 Véase Pierre Vilar, «Estado, nación, patria en España y en Francia, 1870-1914», *Estudios de Historia Social*, 28-29 (1984), pp. 7-41; las citas, en pp. 11 y 14, respectivamente.

38 Pedro Garriga y Folch, *Lo general Bumbum o Una embaixada moruna*, acto I, cuadro IV, esc. 14.ª, p. 21.

tienden una superioridad absoluta de la patria española, que no tendría parangón. ¿Cómo explicar, si no, que el enemigo no tenga los mismos deberes hacia su patria? En *El honor español* se culpa al otro de una especie de fanatismo, «un *exagerado* amor a la patria»,³⁹ acusación sorprendente en boca de quien no concibe sacrificios suficientes para demostrar a la suya su propio amor.

Si bien los dramaturgos no dejan de «decir la patria», según testimonian las abundantes ocurrencias de la palabra o de otros términos más o menos equivalentes, se olvidan siempre, o casi, de construirla. Dan por sentados ciertos presupuestos que no se discuten jamás, como por ejemplo la existencia, desde siempre y para siempre, de esta patria y de su superioridad natural. Mejor dicho, el esfuerzo de construcción parece enteramente retroactivo. Los autores se preocupan ante todo de encontrar referentes comunes a todos en el pasado de España; dirigen su atención hacia la historia y no hacia el futuro.

39 Francisco Suárez, *El honor español*, acto II, esc. 13.^a, p. 56, y acto III, esc. 17.^a, p. 92. La cursiva es mía.

ELABORAR UN SISTEMA DE REFERENCIAS COMUNES

Hacer historia

Más allá de la exaltación de la actualidad militar que motivó la redacción de sus obras, los dramaturgos del corpus se emplean a interpretar toda la historia para proponer su propia visión de la patria, de su pasado y su presente. Esta parte «didáctica» puede llegar a cobrar mucha importancia en las piezas. La literatura es, sin duda, el tipo de escritura que menos pretende ser objetivo, y los hechos «históricos» en que algunos autores procuran apoyarse no deben embaucarnos. Además, como recordaba, entre otros historiadores, Carlos Serrano, la existencia de las naciones es «un dato fundamentalmente *histórico*, en el doble sentido de un producto de la historia y una entidad forjada por los hombres».¹ La acción humana a la que alude el hispanista ofrece una doble vertiente en el teatro de actualidad militar: por una parte, son los hombres que «hicieron» la historia, los héroes, los protagonistas, pero también los que «escriben» esta historia, los dramaturgos que eligen colocar en el panteón de los héroes a tal o cual combatiente, o glorificar una batalla antes que otra.

1 «une donnée fondamentalement *historique*, au double sens d'un produit de l'histoire et d'une entité forgée par les hommes». Carlos Serrano, «Introduction», en *Nations en quête de passé; la péninsule ibérique (XIX^e-XX^e siècles)*, París, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, 2000, p. 5. La cursiva es del autor; la traducción es mía.

Seleccionar el tema de las obras

Cabe preguntarse si todos los acontecimientos guerreros o incidentes bélicos de la segunda mitad del siglo XIX pasaron a la posteridad o si, por sus silencios y sus insistencias, los dramaturgos, conscientemente o no, esbozan desde el principio un sistema de pensamiento, si defienden ya un análisis subyacente. Pasando lista de los acontecimientos que se hallan en el centro de cada obra del corpus llegamos al siguiente cuadro:

<i>Acontecimiento</i>	<i>Cantidad de obras</i>
Guerra de África (1859-1860)	80 obras sensu stricto. De ellas, 2 ofrecen sendas versiones, una autorizada por la censura, la otra prohibida. Otras 2 fueron escritas después (1868 y 1872). Otras 2, fechadas en 1893, redactadas al calor de los incidentes de Melilla, solo hablan de 1859-1860. O sea, 84 obras en total.
Guerra de Cochinchina	1 obra
Expedición a México	1 obra
Guerra del Pacífico	11 obras (más otra que no se contabiliza por ser una versión, casi idéntica, de una de ellas) + <i>Gibraltar en 1890</i> , escrita al calor del conflicto + 1 obra de 1870, justo después de la muerte de Méndez Núñez, el héroe de esta guerra. O sea, 13 obras en total.
Derrocamiento de Isabel II	14 obras
Guerra de los Diez Años (Cuba, 1868-1878)	9 obras, 2 de las cuales fueron escritas en 1887
Guerra Carlista (1870-1876)	6 obras
I República	3 obras
Masacre de colonos en Orán (1881)	2 obras
Incidente de las islas Carolinas (1885)	1 obra
Submarino Peral	3 obras
Incidentes de Melilla (1893)	10 obras
Guerra de Cuba y luego hispano-americana (1895-1898)	45 obras, 2 de las cuales son versiones de una misma obra (con o sin música), y otra, una copia integral de otra de 1859, de autor distinto, presentada como si fuera original
Guerra de Filipinas	1 obra
Otras	2 obras en la prolongación del derrocamiento de Isabel II, sobre las esperanzas de cambios (<i>¡Catalans! ¡Fora las quintas! + ¡Valencianos con honra!</i>)
	1 obra sobre un episodio guerrero violento en Filipinas en 1876 (<i>Una página de gloria</i>)
	1 obra sobre el progreso en el país: <i>España</i> (Tomás y Estruch), de 1893.
	1 obra sobre el auge del catalanismo

En cuanto a la importancia que ocupa cada tema, el cuadro presenta una única gran diferencia con las conclusiones que sacaríamos del recuento de las representaciones: la poca presencia, aquí, de la Guerra Carlista. En realidad, como subrayamos antes, este conflicto pasa casi enteramente a un teatro de actualidad tan rápido en dar noticias del frente y tan completo que se transforma en una especie de crónica de los combates. Al ser una guerra civil y tener lugar en la propia Península, interesa aún más al público por sus posibles consecuencias inmediatas. En varios períodos críticos la población del recinto urbano de Barcelona, entre otras, tuvo que salir de la ciudad (lo que a veces, de hecho, obligó a cerrar los teatros). La elaboración probablemente precaria de esas obras de tenor casi periodístico, informativo (suponemos), debe de explicar en parte este contraste entre funciones numerosísimas y discreta presencia en el corpus. Destinadas a una corta vida escénica, sacadas del escenario por la noticia de la siguiente batalla, probablemente no se imprimieron nunca. Algo parecido pasa con la guerra de los Diez Años, para la que faltan las numerosas piezas en un acto mencionadas por la prensa (en general sin que aparezca el nombre de ningún autor). Están en cartel, por lo menos en Madrid, durante largos meses, incluso después del final del conflicto, prueba de las secuelas dejadas por una década de conflicto, teóricamente concluida a favor de España. Al no disponer de esos textos, solo podremos apoyarnos en las obras del corpus y tener presente siempre que las conclusiones que saquemos quizá hubieran de ser matizadas a la luz de unas composiciones destinadas a un consumo teatral distinto, de usar y tirar, por llamarlo de alguna manera.

Ahora bien, se confirma la impresión de que la guerra de África suscitó un entusiasmo sin parangón. La cantidad de obras estrictamente contemporáneas del conflicto lo demuestra, y ya en mayo de 1860 uno de los dramaturgos llega a hablar de «sublime epopeya del siglo».² Este dato es indiscutible pero, más allá, el balance ofrecido por el cuadro se revela, a veces, algo engañoso. En efecto, la anexión de la isla de Santo Domingo, que no constituye el tema central de ninguna pieza, aparece en realidad en *Los españoles en Méjico*, donde llega a ocupar un espacio importante. Se trata de un largo poema de quince quintillas insertado en un periódico

2 *Gloria a los bravos*, acto I, esc. 11.^a, f. 14a.

que Rosa le lee a su padre. Se destaca del conjunto por la distribución estrófica (lo preceden redondillas y el texto sigue luego en romance) y constituye un fragmento «pesado», teatralmente falto de justificación. La intención no puede dejar de tenerse en cuenta cuando se trata de un dramaturgo interesado en quitar los párrafos dramática o estilísticamente poco convincentes, como demuestra la comparación entre versión manuscrita y versión impresa del texto. El poema traduce el entusiasmo aún vigente en 1862 por un conflicto tan costoso en hombres y dinero que después solo deja amargos recuerdos.³ Así, en 1896, en plena guerra de Cuba, a López Gómez le resulta fácil denigrar esa tierra que no quiso quedarse en el regazo materno mientras ella misma había pedido su reintegración. Pregunta el negro Caracolillo: «¿Qué, pensáis, amo Roberto, que Cuba siendo independiente sola se gobernaría? ¿Qué son las repúblicas de Haití y de Santo Domingo?».⁴ Importaba que fuera precisamente un negro quien rebajara las pretensiones independentistas de sus compatriotas, dado que el dramaturgo niega al pueblo cubano, precisamente por su color, la capacidad para autogestionarse.

Apuntando hacia una mezcla, o un desfase, algo similar, *España laureada*, obra sobre la guerra de África escrita en La Habana en 1861, busca en realidad enaltecer la acción de Prim en este conflicto marroquí para animarlo a seguir su obra en México, territorio mucho más cercano para el dramaturgo. De hecho, son aficionados los que representan la obra, en aristocráticos salones, cuando Prim pasa por Cuba camino de México. Semejante idea se enunciaba —rápidamente— en *Los españoles en Méjico* a través de la pregunta de Rafael en la última escena: «Los que en África triunfaron / ¿cómo aquí no han de vencer?».⁵ La obra, un encargo para celebrar la victoria mexicana cuando tuviera lugar, se representa en Madrid para el aniversario de la toma de Tetuán. La historia se concibe como una continuidad que permite unir entre sí todos los acontecimientos en fun-

3 Jover Zamora subraya «la increíble insensatez de la Guerra dominicana [...], el sacrificio de unos 25 000 soldados enviados desde la península “en sucesivos embarques y alistamientos”, a los que hay que sumar las fuerzas enviadas desde Cuba y Puerto Rico para sostener la campaña». José María Jover Zamora, *La civilización española a mediados del siglo XIX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 283 (las palabras entrecomilladas dentro de la cita están sacadas textualmente de las memorias de Fernando Fernández de Córdova).

4 Jesús López Gómez, *Cuba*, acto I, cuadro III, esc. 12.^a, p. 25.

5 José María Gutiérrez de Alba, *Los españoles en Méjico*, acto III, esc. 10.^a, p. 62.

ción de las necesidades de cada uno, lo que acarrea a veces una visión parcial de las cosas. También se escribe una historia estrechamente vinculada a los nombres de unos pocos hombres considerados como sus principales actores y que han dejado en ella su impronta. Así se explica que a la muerte de Méndez Núñez, en 1870, resurja el conflicto del Callao en la obra titulada *Antes honra que barcos*, palabras atribuidas al excelso general.

A primera vista puede sorprender el hecho de que haya una obra sobre la guerra de Cochinchina. Sin embargo, fue presentada a la censura el 26 de octubre de 1859, cuatro días después de la declaración oficial de guerra de España a Marruecos. Durante la redacción, el dramaturgo no podía ignorar la situación tensa que se vivía al otro lado del Estrecho y, si bien se trata de la vida de una comunidad cristiana mártir en Cochinchina, uno de los personajes recalca: «Y es de España el destino / llevar esta fe que adoro / [...] en estos mares al Chino / y allá en el África al moro».⁶ A pesar de ello sigue siendo sorprendente, puesto que la lectura de *El pabellón español en África* nos lleva a pensar que la guerra en Cochinchina se percibía más bien como algo ajeno a los españoles. En esta obra, el cura paga en metálico la redención de Gonzalo, quintado y destinado a Asia, en concreto a este conflicto. Él se lo agradece de todo corazón, y los dos hombres se felicitan hasta que se enteran de la ofensa mora al pabellón español. El cura ya no está tan seguro de haber actuado bien y de ahí en adelante Gonzalo se niega a beneficiarse de la exención. Aparte de la importancia sin par atribuida a la guerra de África, resulta evidente el poco caso que se hace del otro conflicto, que mueve a Tomás a exclamar: «¡Guerra más ridícula! ¡Los cochinchinos! ¡Quién se había de acordar de semejantes espantajos!».⁷

En cambio, la práctica ausencia de Filipinas, tema de dos obras nada más (una sola durante el último conflicto colonial), no tiene por qué extrañar. Aunque a veces aparecen alusiones a este país, por la inextricable cronología que se entreteje con la guerra de Cuba, este aparente silencio deja claro que, en la década de los noventa, lo importante está en otra parte. En *¡Aún hay patria, Veremundo!*, Gonzalo Navarro, después de la derrota de Cavite, se afana por demostrar que lo que realmente cuenta —Cuba, la

6 Víctor Esmenjaud, *Los mártires de Cochinchina*, acto III, esc. 4.^a, f. 86.

7 José Martínez Rives, *El pabellón español en África*, acto I, esc. 2.^a, p. 13.

perla de las Antillas— aún puede salvarse, lo que justifica la continuación del inmenso esfuerzo de todos.⁸

También comprobamos algunos desfases en la cronología: en 1893 ciertos dramaturgos prestos a explotar la temática marroquí prefieren hablar exclusivamente de 1859-1860 ante la gestión poco consensual de los acontecimientos en curso. Podemos esgrimir otros ejemplos. En 1887 Cuba vuelve a ser un tema de moda. Bien es cierto que las fricciones son constantes, sin necesidad de una guerra abierta y oficial, pero es la abolición de la esclavitud en todas las colonias españolas la que reaviva el miedo a la independencia de la isla. Aunque nunca enunciada tan claramente, la temible incógnita concierne a lo que sería de Cuba si cayera en manos dirigentes negras. De hecho, *Españoles sobre todo*, una de las dos obras de esa década, se escribe y representa en Puerto Rico, donde la alta sociedad debía de sentirse más directamente amenazada que sus compatriotas peninsulares. La abolición provocó cierta incompreensión entre los españoles de la época, si confiamos en el testimonio teatral que nos da de la cuestión la obra *Las Carolinas*.

Mitificar la guerra de África

De manera casi sistemática, la guerra de África vuelve a recordarse en cada nuevo conflicto, recurrencia lógica teniendo en cuenta que fue la única verdadera victoria de la segunda mitad del siglo XIX. Se constituye en glorioso referente y se escenifican constantemente obras y pantomimas sobre el tema, entre otros lugares en Madrid. Iraizoz escribe una de las piezas de mayor éxito en este campo, *Los voluntarios*, ligeramente anterior a los incidentes de Melilla, que le van a dar una segunda juventud. El recuerdo está omnipresente en la memoria colectiva, y en Barcelona, en los primeros meses de la guerra cubana de 1895-1898, se representan pantomimas sobre la guerra marroquí en la plaza de toros y en el Circo Ecuestre. El conflicto ha adquirido rango de testigo del pasado glorioso de España. En 1871 también había cobrado renovado vigor el enfrentamiento de 1859-1860, a raíz de un nuevo ataque. Con ocasión de unas obras españolas de saneamiento en las aguas del río de Oro, los rifeños se sienten agredidos y contestan atacando una fortaleza española. El Gobierno exige

8 Carlos Serrano defiende la misma tesis. Véase *Final del Imperio*, p. 35, entre otras.

al sultán que castigue a los culpables; este, al cabo de varias semanas, presenta unas excusas oficiales y asegura que se pueden reanudar las obras. Se cierra el incidente.⁹ Ayudada por los ecos que retumban cada poco tiempo, idealizada en las piezas iniciales, que no podían mencionar sus puntos más oscuros, la guerra de África queda rápidamente aupada al rango de mito.

Acreditar una misión civilizadora

Las obras intentan ofrecer una visión muy positiva de los combatientes españoles y de su comportamiento. Los jefes se hartan de recordar que queda prohibido cortar las orejas al enemigo —pero tanta insistencia en que no se ha de hacer parece demostrar lo extendido del procedimiento—. ¹⁰ Los dramaturgos quieren instaurar una oposición barbarie/cultura que justifique, más allá de todo motivo político, la intervención de la España civilizadora y benévola en los asuntos de un Marruecos primitivo. Detrás asoma una oposición entre las religiones cristiana y musulmana, de cuya comparación sale ganadora la primera, evidentemente. Así defiende la clemencia el general O'Donnell en *Los españoles en África en 1860*: «Esa es muy propia / de todos los que seguimos / a aquel que murió en el Gólgota / y que además militamos / bajo la enseña gloriosa / de leones y castillos / que esa bandera tremola».¹¹

Para mantener la coherencia de esta imagen hay que tratar cristianamente al enemigo y evitar toda acción que pueda resultar bárbara al público. En *Un episodio de la guerra de África*, cuando, en la última escena, los españoles han ganado y no saben muy bien qué hacer con sus prisioneros,

9 El relato detallado, en *Diario de Barcelona*, 02.10.1889, pp. 11991-11993 (reproducido del diario madrileño *La Época*).

10 En su crónica sobre los acontecimientos de 1893, Rafael Guerrero cuenta que uno de los condenados de la «sección de la muerte» (esos presidiarios que intentaban comprarse una virtud nueva combatiendo) la emprendió con un agente moro al servicio de España y acabó cortándole las orejas. Cuando se enteró, Martínez Campos se enfurece y convoca el consejo de guerra que sentencia al culpable a muerte. Es fusilado en un sitio visible para los moros, pues su ejecución debe servir de castigo ejemplar contra actos tan bárbaros. El relato demuestra que semejantes atrocidades se seguían cometiendo treinta años después, pero no se sabe a ciencia cierta si el furor de Martínez Campos se debe al acto en sí o al hecho de que la víctima fuera un agente de información. Véase Rafael Guerrero, *Crónica de la guerra del Riff*, Barcelona, M. Maucci, 1895, pp. 285-286.

11 Antonio Redondo, *Los españoles en África en 1860*, cuadro III, esc. 3.^a, p. 38.

María, la cantinera, sugiere «demostrar la hidalguía» de los españoles, ya que «jamás con el vencido / el español fue cruel». Aconseja perdonarlos y Pascual los libera a todos.¹² Semejantes propósitos son frecuentes en el corpus. Esa es la moraleja que quiere imponer el dramaturgo en *La toma del Serrallo o El ejército español en África*. El general felicita a sus tropas, feliz de que el mundo entero pueda comprobar «que al mismo tiempo q[u]e sois balientes [sic] sabéis ser generosos, pues habéis tenido en vuestras manos la muerte de estos imbéciles». El principio era digno de alabanza, pero el desliz final es mayúsculo. Y el autor sigue resbalando, ya que, a continuación, sale al escenario la cantinera con una bolsa y de ella saca la cabeza de un moro, que regala al general tras quitarle el turbante, pues lo quiere guardar. A modo de remate exquisitamente civilizado, el general, impresionado por la historia de la cantinera, se ofrece para conseguirle un título del reino: cuando sea noble, podrá poner un turbante en su blasón.

Asimismo, mientras que en *Un héroe de Anghera* el discurso general enaltece la clemencia, prueba de civilización, uno de los combatientes aclara, a propósito del enemigo, que «esos perros no se rinden», lo cual hace imposible tener prisioneros. No hay más remedio, pues, que «dego-llarlos como cerdos», aunque la solución les resulta algo molesta. De hecho, a continuación los españoles sitian a un grupo de moros que se niegan a quedarse quietos. Uno de ellos empieza a comerse el capote de un soldado (!) y es derribado de un culatazo. El grupo sigue demasiado agitado y el pelotón lo lleva entre bastidores para proceder a una ejecución general. Los disparos aterrorizan a una cantinera, pero se le explica que «El soldado español es generoso porque es cristiano; pero de nada sirven con las fieras los sentimientos de piedad».¹³

A veces se pone el acento sobre la mansedumbre cristiana para sostener otro razonamiento: el de la misión civilizadora de España, que, al propagar la religión católica, trae progreso y humanidad a un pueblo bárbaro. Es lo que defiende el sargento Blas en *Moros y cristianos*, donde, después de recordar que los españoles perdonan la vida al enemigo siempre que pueden, dice:

12 Francisco Jiménez y María, *Un episodio de la guerra de África*, acto I, esc. 7.^a, f. 26.

13 Miguel Ayllón y Altolaquirre, *El héroe de Anghera*, acto II, esc. 4.^a, p. 30, y, para la última cita, esc. 6.^a, p. 32.

demos gracias al Todo poderoso por haber encomendado a la España una misión tan grande y beneficiosa para la humanidad. No venimos a buscar riquezas, no tratamos de engrandecernos en estas regiones. Venimos a traer la civilización cristiana, a convertir fieras indómitas en hombres racionales.¹⁴

Lecuyer y Serrano demostraron que solo una ínfima minoría de la opinión pública se quedó con la tesis de la cruzada, mientras que la ausencia de conquista territorial se sintió como un fracaso.¹⁵ El asunto de las notas inglesas¹⁶ había hecho casi imposible, desde el principio, cualquier ganancia.

¿Manipular? El juego de las convenciones teatrales

En esa misma obra, el dramaturgo se muestra hábil al denunciar la ilusión de realidad para mejor reafirmarla después. Al final de la obra, el oficial don Carlos se dirige al público para decirle: «Esta batalla fingida / os presenta ciudadanos / cual luchan nuestros hermanos / y cómo esponen [sic] su vida».¹⁷ Utiliza, pues, uno de los procedimientos específicos del mundo teatral para imponer mejor la visión del autor.

Trabajando para hacer historia, algunos eligen situar los acontecimientos históricos que utilizan en un contexto parcial, cuando no los sacan totalmente de su contexto. Esto fue lo que ocurrió con la frase «Antes honra que barcos», atribuida a Méndez Núñez cuando el bombardeo del Callao y cuya significación fue inmediatamente desviada sin que se sepa muy bien si la producción dramática, casi contemporánea, contribuyó a ello o si solo se dio por enterada de una distorsión que ya existía. Jover Zamora detalla el verdadero contexto en que el marinero pronunció tan famosa sentencia, donde oponía el honor a la defensa de las naves que mandaba. No fue una salida repentina para subrayar que nada había más importante para él que el honor, sino que venía a concluir un diálogo con el ministro de Asuntos Exteriores Bermúdez de Castro. Este le aconsejó que muriera gloriosamente antes de volver deshonorado a España, a lo que Méndez Núñez contestó

14 César Romano, *Moros y cristianos*, f. 16a.

15 Marie-Claude Lecuyer y Carlos Serrano, *La guerre d'Afrique*. Véase en particular el capítulo I-3, «Les répercussions de la guerre d'Afrique dans l'opinion publique (1859-1860)».

16 Recordemos que se trata de la publicación en el *Gibraltar Chronicle* de una correspondencia teóricamente secreta entre España e Inglaterra, en la que la primera se comprometía a no realizar ninguna conquista territorial.

17 César Romano, *Moros y cristianos*, f. 27a.

que había entendido las órdenes y que aceptaría, pues, enfrentarse a todas las potencias navales si hiciera falta, según se le había mandado; o sea, «primero honra sin Marina que Marina sin honra».¹⁸ La frase se saca sistemáticamente de contexto en las obras y se repite sin parar para insistir en el concepto, innato en todo español, del honor, colectivo o individual.

Una obra va a denunciar esas mentiras que pueblan los textos, pero en tono humorístico. *Un alcalde en la manigua* explota la vena cómica sin desmentir, sin embargo, los criterios de funcionamiento del teatro de actualidad militar. No se trata, pues, de una parodia; a lo sumo el dramaturgo está ajustando cuentas con los políticos de manera general, como ya empezaba a estar de moda. Al final, cuando el alcalde debe contar las hazañas de los soldados y lo que vio durante su estancia en Cuba, exclama: «aquello tié más que contar que er triatro der Tío Tinorio».¹⁹ La ironía es mayúscula: el autor se niega a contar lo que en una obra patriótica suele constituir la materia prima del desarrollo, y subraya además lo mucho que daría de sí. Por otra parte, la alusión al *Tenorio*, pieza abundantemente parodiada en la época, nos devuelve al mundo exclusivamente teatral. Viene a decirle al público que, lo mismo que la obra de Zorilla, el teatro de actualidad militar es una fuente inagotable de la que se pueden sacar infinitas versiones. A continuación, el alcalde pasa a describir a los enemigos mezclándolos a todos, insurrectos, negros, yanquis y separatistas, y sin parar de soltar atrocidades y tonterías. El maestro de escuela no puede sino comentar, en un aparte para el público: «¡Jesús, cuánto disparate!».

La construcción del presente: los héroes de la nación

Embellecer el presente

La estrategia de distorsión puede llegar a cobrar diversas formas, no todas destinadas a borrar las verdades desagradables, sino más bien al contrario. Evidentemente, esta tentación de disimular los puntos más negativos también existe, como cuando Navarro Reverter, en 1898, hablando

18 La explicación detallada, en José María Jover Zamora, *La civilización española*, pp. 471-472.

19 Pascual Martínez Moreno, *Un alcalde en la manigua*, acto I, cuadro IV, esc. 5.^a, p. 28.

del enemigo, dice en su obra que «las balas de esos tíos son de algodón y sus bayonetas de mazapán».²⁰ Pero, en esa misma pieza, en otro momento el dramaturgo prefiere soltar la verdad desnuda. Se representa la salida para la guerra del coronel Diego Sandoval y Méndez, viudo y padre de una niña de doce años, Enriqueta. Cuando su criado le sugiere que pida el paso a la reserva para evitar que la niña se quede sola, el oficial se enfurece. Si actuara así cuando la patria peligra, deshonraría el uniforme. Sabemos, sin embargo, que la práctica estaba más que difundida al principio del conflicto cubano. Dos periódicos madrileños, *El Resumen* y *El Globo*, habían comentado estos abandonos masivos entre oficiales y suboficiales de carrera, críticas que disgustaron mucho. Unos militares atacaron la sede de sendos diarios y exigieron que desde entonces los delitos de prensa contra el Ejército fueran competencia de los tribunales militares.²¹

La obra sigue por el mismo camino para edificar una nación ideal en la que todos, desde el más oscuro ciudadano hasta los generales en jefe, sueñan con servir a su patria. El coronel tiene total confianza en Juan, fiel criado que antaño le salvó la vida, y por eso quiere que se quede para cuidar de su hija. Este se rebela, exalta su derecho a combatir él también y pregunta a su amo: «¿no será permitido a Juan José Espósito que no quiera la deshonra y mire por zu [sic] honor militar?».²² Nos interesa el apellido del criado, prueba de que es un huérfano, un niño abandonado cuya única familia son la patria y el coronel que lo recogió. A este cuadro teatral perfecto la realidad opone «la huida y el rechazo a las armas», que «constituyen un mal endémico en España hacia 1900», según Carlos Serrano. Analizando el origen social de los desertores, el historiador comenta: «Fuera de Galicia —donde la cosa es frecuente— uno se queda pasmado por la cantidad de hijos naturales que se encuentran entre los insumisos denunciados en la *Gaceta* y que se reconocen por el falso apellido Expósito que se les atribuye».²³

20 Carmelo Navarro Reverter, *¡Patria!*, acto I, esc. 5.^a, p. 12.

21 Véase a este propósito Carlos Serrano, *Final del Imperio*, p. 20.

22 Carmelo Navarro Reverter, *¡Patria!*, acto I, esc. 5.^a, p. 11.

23 «La fuite et le refus des armes constituent un mal endémique dans l'Espagne autour de 1900». «Hors des frontières de la Galice —où la chose est fréquente— on est en effet surpris du nombre de fils naturels que l'on rencontre parmi les insumis dénoncés dans la *Gaceta* et que l'on reconnaît au faux patronyme d'Expósito qui leur est attribué». Carlos Serrano, *Le tour du peuple*, pp. 35 y 39, respectivamente. La traducción es mía.

Galicia ocupa el centro de otro caso similar, el de Alfredo Brañas, cuya obra *Amor y patria* presenta la tentación de desertar que asalta a Sebastián cuando el sorteo de las quintas lo manda al frente. Escrita y representada en 1896, la pieza se abre con unas acotaciones escénicas que sitúan «la acción en las costas de Galicia» y en una «vivienda pobrísima de aldea».²⁴ Durante unas escenas, Sebastián se pliega a las súplicas de su madre y su novia para embarcarse hacia el Nuevo Mundo, dado que el pasaje cuesta menos que la redención en metálico, que no pueden pagar. Sin poder reaccionar al principio, el padre acaba rebelándose después de leer un artículo periodístico que denuncia la emigración masiva de los niños gallegos a Argentina y los acusa de cobardía y falta de amor patriótico. Antón impide que su hijo se vaya y manda detener al traficante que está amasando una fortuna sobre la desgracia de los pobres. Ahora bien, tradicionalmente Galicia se negó a tomar las armas, y la pobreza de la región no ofrecía más escapatoria a sus habitantes que la huida, pues los medios legales quedaban fuera de su alcance.²⁵ La tendencia crece aún más en el conflicto cubano. Serrano concluye: «En lo que se refiere a Galicia, se trataba de un mal endémico, y las virtuosas indignaciones que provoca el patriotismo oficial de los años 1895-1898 sonaban bastante irrisorias».²⁶ Negar la existencia de los desertores solo es el anverso de un trabajo de construcción de la nación mediante la exaltación, mucho más sistemática, de figuras heroicas.

Héroes de ayer y de hoy

Menudean las referencias a un pasado glorioso, a los héroes de antes, a acontecimientos históricos precisos, y son centenares las citas en el corpus. Todo ello queda facilitado por la visión española de la historia o, al menos, por los modos de conmemoración instaurados. Los batallones que salen al combate, en vez de identificarse por números, como en Francia por ejemplo, llevan prestigiosos nombres o designan zonas geográficas. Evocando las batallas que se desarrollan, el cronista nombra a sus actores mezclando así, en cierto modo, varios niveles de historia. Todo sucede

24 Alfredo Brañas, *Amor y patria*, pp. 4 y 5, respectivamente.

25 Véanse los análisis de Carlos Serrano en *Le tour du peuple*, en particular el capítulo titulado «Déserteurs, insoumis et inaptes: les Espagnols face au service militaire», pp. 12-40.

26 «Pour ce qui concerne la Galice, il s'agissait là d'un mal endémique et les indignations vertueuses que provoque le patriotisme officiel des années 1895-1898 rendaient un son bien dérisoire». *Ibidem*, pp. 26-27. La traducción es mía.

como si los héroes de ayer librarán los combates de hoy. Ciertos dramaturgos usan y abusan de esas menciones de batallones y juegan con el cruce que se produce. En *Marta y María o La muerte de Maceo*, uno de los jefes rebeldes anuncia a los suyos que «las tropas de San Quintín / andan por esas malezas».²⁷ Hazañas pasadas sirven también para bautizar las naves, y la captura de la goleta *Covadonga* en 1866, además por un subterfugio, cobra visos de drama nacional, tanto más cuanto que es un símbolo nacional el que ha caído en manos enemigas.

Los generales a veces agravan las confusiones: durante la guerra de África, O'Donnell lanza los ataques los días de los cumpleaños de la familia real. Así, al celebrar la victoria también se festeja a la reina, y viceversa. La mezcla es completa.²⁸ Asimismo, por una feliz coincidencia, el bombardeo del Callao tiene lugar el 2 de mayo (de 1866), y los periódicos lo analizan como señal de una nueva manifestación del espíritu del pueblo español. Recogiendo el ejemplo madrileño, el conjunto de la Península lucha ahora por su patria. En 1874, el sitio de Bilbao termina otro 2 de mayo; la propaganda liberal utiliza la fecha para legitimar, aún más, su acción. Las condiciones teatrales de la época pueden ampliar los desfases y las mezclas. Los conflictos llegan a veces a superponerse en las giras que difunden las obras desde Madrid hacia la periferia, a veces con bastante retraso. Entre julio y septiembre de 1895, empezada ya la guerra de Cuba, los espectadores de El Puerto de Santa María van a aplaudir una representación de *El guirigay*, en contra de la gestión gubernativa durante... los incidentes de Melilla.

Esta superposición de momentos cronológicos distintos destaca también en la lista de las referencias históricas en las obras del corpus, en primer lugar por el juego de las filiaciones. Menudean los «hijos», sean los del Cid (en *Caridad y patriotismo, España laureada...*), de Pelayo (*El entusiasmo español...*), de Churrua (*La soberanía nacional...*) etcétera. Abundan formulaciones sinónimas para hablar de los «descendientes» de tantos héroes. Hasta Isabel II se considera como repetición de su antecesora la Católica y participa, de este modo, del mismo proceso. Otras estrategias

27 Tres Ingenios Ignorados, *Marta y María o La muerte de Maceo*, acto III, esc. 4.ª, p. 63.

28 Véase Marie-Claude Lecuyer y Carlos Serrano, *La guerre d'Afrique*, 1.ª parte, en especial el apartado 1.1.5, «Signification de la guerre».

narrativas buscan prolongar las prestigiosas líneas de héroes usando, por ejemplo, el plural. Salen al escenario unos «Cides, Guzmanes y Pelayos» o, por ejemplo en *España triunfante en Marruecos o La toma de Tetuán*, unos «Pelayos, Pulgares, Guzmanes». En estos casos los nombres se limitan al período de la Reconquista, pero el conjunto así formado no siempre es homogéneo. Esta desmultiplicación de un héroe en varios también apunta hacia una confusión en el tiempo y el espacio. Finalmente, los dramaturgos a veces buscan la identificación atribuyendo a los nuevos héroes los nombres de los antiguos. En *Los españoles en África en 1860*, O'Donnell aparece como «otro segundo Cid»: la imagen se reproduce en el soneto que sirve de epílogo a la obra. Además, en uno de los versos, el general es al mismo tiempo otro Julio César, según se deduce de la fórmula «Llegaste, nuevo Cid, viste y venciste».²⁹ A veces no son hombres sino hechos los que encuentran un eco en la época contemporánea: en *Valencianos con honra*, uno de los personajes propone: «si quieren luchar, haremos / la segunda Zaragoza».³⁰ Sugiere repetir, en sentido estricto, la historia.

Estos atajos, esas mezclas históricas, se ven favorecidos también por cómo los dramaturgos pasan lista de los gloriosos antepasados. La enumeración suele ser anárquica, sin ningún orden cronológico reconocible. En *España triunfante en Marruecos o La toma de Tetuán* se codean en un mismo verso Guzmán, Pelayo y Padilla, lo que lleva al espectador del siglo XVIII al VII, para finalmente recalar en el XVI. La mezcla es todavía mayor al terminar la obra, cuando un verso reúne a «Cisneros, Bazán, Austria y el Cid».³¹ A veces sí que funciona la cronología, pero aun así todo está puesto en un mismo plano, sin tener en cuenta los siglos que pueden separar los distintos acontecimientos. En un solo verso, la presencia de Guzmán, su hijo y Tarifa —tres elementos de una misma anécdota— puede desembocar en el Cid o en Pelayo, sin que medie ninguna distinción. Hay una especie de compresión de los siglos, un estrechamiento que sirve, de nuevo, para «canonizar» a los nuevos héroes, quitándole su significación a la obra de los siglos, del tiempo que pasa. Otro ejemplo aún más sorprendente si cabe:

29 Antonio Redondo, *Los españoles en África en 1860*, cuadro V, esc. 3.^a, p. 66 y soneto final en p. 71.

30 Francisco Palanca y Roca, *Valencianos con honra*, acto III, esc. 3.^a, p. 53.

31 Miguel María Jiménez, *España triunfante en Marruecos o La toma de Tetuán*, acto I, esc. 3.^a, f. 13b, y acto II, esc. 10.^a, f. 50a, respectivamente.

Gloria a los bravos propone que recordemos lo que ocurrió «en San Quintín, en las Termópilas y en Lepanto».³² Aparte de la confusión cronológica, ¿cómo es posible clasificar la batalla de las Termópilas entre las victorias españolas? En *El pabellón español en África*, Estrella y Gonzalo luchan por su país. La joven ya le había subrayado a su amigo que, por su nombre mismo, él se inscribía en una larga tradición heroica que actualizaba. Gonzalo es quien transmite la concepción de la historia que presenta la obra cuando exclama: «Hoy, Estrella, nuestra España / confunde todos sus siglos, / no dejando más que un tiempo... / el tiempo del heroísmo».³³

Es un procedimiento tan trillado que dos dramaturgos lo utilizan de manera paródica mezclándolo absolutamente todo. En *¡Amor y patria!* Escalante y Flores ponen en escena a Curro, el típico soldado raso, andaluz, y describen así lo que se puede encontrar en su ciudad, Cádiz:

Para la villa honra y pres / la gran casa natalicia, / de San Vicente Ferrer, /
y donde fue bautizado / el mismísimo Hernán Cortés, / el torero con más
cutis / que en el mundo puede haber, / que fue muerto por un Miura / en la
plaza de Aranjuez / la tarde que presidía / el gran Pedro el Cruel / mu amigo
de Frascuelo / y otros chicos de cartel.³⁴

El principio es exacto, pero desde el cuarto verso la cosa se tuerce (Cortés es nativo de Extremadura) para dar rienda suelta luego al juego. Si Pedro el Cruel fue contemporáneo de San Vicente, es el único elemento no del todo estrafalario en el final del parlamento. Por otra parte, reunir grandes hombres y tauromaquia corresponde a una España de pandereta que hace de sus mejores toreros glorias nacionales, reproduciendo el cliché que difundieron los viajeros extranjeros. Es otro guiño más dirigido al público.

Elegir un pasado común

Una concepción cíclica de la historia

Esta recuperación, como en círculo, de antiguos nombres y héroes, se adapta tanto mejor a la segunda mitad del siglo XIX cuanto que los

32 *Gloria a los bravos*, esc. 11.ª, f. 14b.

33 José Martínez Rives, *El pabellón español en África*, acto IV, esc. 3.ª, p. 65.

34 R. R. Flores y V. Escalante, *¡Amor y patria!*, acto II, cuadro I, esc. 3.ª, p. 29.

acontecimientos vienen a repetirse. Los incidentes de Melilla y la última guerra cubana tuvieron sendos precedentes muy recientes, mientras que la Guerra Carlista de la década de los setenta también tiene una «hermana mayor», aunque más lejana en el tiempo. Los personajes de veteranos, numerosos, permiten materializar muy concretamente esas genealogías de héroes: se acuerdan de los conflictos anteriores cuya memoria transmiten. El padre luchó en la guerra de África y manda, feliz y contento, a su hijo a Melilla para que reproduzca su hazaña del pasado. Poco a poco, por una desviación casi insensible, los protagonistas de las acciones de ayer se convierten en los héroes que se convocan hoy. La guerra de África, que tiene lugar al principio del período de estudio, pasa a ser, muy rápidamente, un referente prestigioso. Esto era de esperar para las obras escritas al calor de los incidentes de Melilla, pero el fenómeno desborda ampliamente este marco. Si nos centramos en los acontecimientos posteriores a la guerra de la Independencia que se mencionan en esas obras, comprobamos que la guerra de África viene a ser, en algunos casos, la única referencia. En *Un defensor en Melilla*, *Fantasia morisca*, *Odios africanos* o *La batalla de Melilla*, solo se la menciona a ella, aunque bajo varias formas: guerra del sesenta, campaña de 1859 o batalla de los Castillejos. Lo mismo ocurre en otras obras que ya no son de temática marroquí, como *Los españoles en Méjico*, *Familia y patria*, *Los sucesos de Orán* o *¡Aún hay patria, Veremundo!* Esta última, en 1898, incluso enumera distintos aspectos del conflicto, mencionando Wad-Ras, los Castillejos y el genio militar de Prim. Hasta finales de siglo, pues, esta guerra conserva el prestigio que había adquirido casi inmediatamente sin que nada desmienta su precoz mitificación.

El otro conflicto esgrimido a veces es el del Callao, bien porque constituye la victoria más reciente (en 1868, en *La convalecencia*), bien porque el dramaturgo se sitúa en un contexto americano en el que es importante recordar la potencia que sigue ostentando la Península en ese hemisferio. *Por España y su bandera*, desde La Habana, en 1872, recuerda a todos la derrota del vecino cuando se atrevió a desafiar a la Península, y en *Cuba* planea la misma amenaza sobre la incipiente rebelión de 1895.

Aparte del hecho de que esos atajos históricos permiten introducir en el panteón de los héroes a unos militares en general muy actuales, la práctica traduce un segundo plano ideológico relacionado con la concepción de la propia patria. Para evitar todo posible cuestionamiento, historiado-

res y políticos presentan la patria como una entidad que siempre existió, una especie de sustrato. En los períodos que carecen de todo hecho glorioso se considera que el león español, o cualquier otro símbolo apto para designar el espíritu nacional, está dormido pero permanece. En ningún momento se inscribe la patria en una evolución cualquiera; nadie está interesado en subrayar su construcción. No se trata de un proceso histórico, en el sentido de que la historia no deja allí su impronta, su marca. Solo ofrece la oportunidad de exhibir, a cada nueva hazaña, otras encarnaciones del espíritu nacional. Se niega toda participación humana en esta construcción, en el pasado y en el presente.

Jover Zamora insiste en la vertiente únicamente retrospectiva del nacionalismo exaltado por el Gobierno de O'Donnell con su «política» colonial, entre otras estrategias. Los conflictos no responden a un conjunto coherente, no esbozan ninguna política precisa; al contrario, solo se conciben como ecos del pasado. Como observa el historiador, no se busca sino el prestigio militar, y cada expedición tiene su propia tonalidad. La participación española en la campaña de Cochinchina provoca entusiasmo en ciertas esferas eclesíásticas de la población por sus connotaciones de cruzada. De hecho, la perspectiva religiosa domina la obra del corpus que trata del tema. En cuanto a México, Jover Zamora piensa que se intentaba reactivar los recuerdos de Cortés y de la conquista americana, mientras que la guerra de África debía servir para dar nuevo lustre a páginas y páginas de la *Historia* del padre Mariana, la única disponible en España hasta que Modesto Lafuente elaboró la suya. Jover Zamora continúa señalando que reincorporar la isla de Santo Domingo desprende reminiscencias colombianas y que la guerra del Pacífico buscaba demostrar que España seguía siendo una gran potencia naval.³⁵ Solo se ilustra la permanencia del pasado, nada sirve para forjar el futuro.

Reelaborar el pasado

Para intentar llevar a cabo un análisis cuantitativo de las referencias históricas que jalonan el corpus, me parece pertinente utilizar la división

35 José María Jover Zamora, *La civilización española*, pp. 169-170. Más adelante, a propósito de la expedición a Cochinchina, añade que «venía a reactivar otra estampa de la España de los Austrias: las misiones orientales». *Ibíd.*, p. 286.

ensayada por Marie-Aline Barrachina en sus investigaciones. Ella propone distribuir las referencias en cuatro grandes conjuntos: lo anterior a los Reyes Católicos, la época de esos reyes, lo que va del siglo XVI al XVII y, por fin, los años que corren a partir del inicio de la guerra de la Independencia.³⁶ Según este análisis, la gran perdedora es la conquista americana. Aparece de vez en cuando, mayoritariamente en las obras que transcurren en los territorios de ultramar, pero en proporciones tan reducidas en comparación con las demás categorías que solo se puede concluir que los dramaturgos no se sentían cómodos con el tema. En esa segunda mitad del siglo XIX asoman las primeras críticas y se está difundiendo la leyenda negra en torno a la exterminación de los indios.

Todas las decisiones de los autores se adaptan a la visión que ofrece Modesto Lafuente de la historia de España. Jover Zamora distingue en ella varios rasgos principales: una «magnificación de los orígenes históricos —Sagunto, Numancia—», un «orgullo de la descendencia goda» y también una «visión clásica —en blanco y negro— de la Reconquista. Exaltación de los Reyes Católicos y en especial [...] de Isabel la Católica», una «Toma de partido por los Comuneros [...] frente a Carlos V; negativa a la satanización de Felipe II, al que salva por su identificación con España», una «Exaltación de la Guerra de la Independencia», «repulsa de Fernando VII y de su tiempo». Todo eso lo encontramos en el corpus y no tiene por qué extrañarnos, dado que, en palabras de Jover Zamora otra vez, la *Historia de España* de Lafuente «ha sido uno de los libros más leídos durante la segunda mitad del siglo XIX».³⁷ Publicada entre 1850 y 1859, esta *Historia* es ya todo un clásico al principio de la guerra de África, y ese reconocimiento no dejará de aumentar a medida que avance el siglo. La continuidad perfecta que lleva desde este libro hasta las obras del corpus responde a un modelo efectivo siempre que las historias nacionales suben al escenario. Como recuerda Anne-Marie Thiesse, el drama sucede a la tragedia para poder escenificar episodios con valor identitario, y «son las grandes historias nacionales de espíritu liberal, cuyos redactores están, a menudo, muy próximos a los escritores y dramaturgos, las que van a per-

36 Marie-Aline Barrachina, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste, 1936-1945*, Grenoble, Université Stendhal, 1998, esp. pp. 143 y ss. Recupero la metodología pero no las conclusiones, ya que su estudio concierne a la época franquista.

37 José María Jover Zamora, *La civilización española*, pp. 162 y 155, respectivamente.

mitir a los nuevos creadores disponer de un fondo que sea para ellos lo que la historia greco-romana fue para sus antecesores».³⁸

Apoyándonos en esta comprobación, los dos períodos mejor representados son, primero, el de la Reconquista y, luego, el del esplendor imperial, a través de las batallas de Lepanto, Pavía, San Quintín, etcétera. El predominio de la Reconquista en un corpus donde la mitad de las obras hablan de Marruecos no tiene por qué sorprendernos. Constituye un precedente prestigioso que enarbolan sistemáticamente los dramaturgos para predecir un final feliz para el conflicto en curso. Curiosamente, la evocación del esplendor imperial también se encuentra en las piezas de temática marroquí, y más precisamente en el subcorpus de 1859-1860, cuando a España le interesa recordar que llegó a dominar Francia e Inglaterra. Si, por otra parte, Lepanto materializa la lucha contra el turco —otro infiel—, los dramaturgos sienten nostalgia por el Imperio en su globalidad. Ya subrayaron Lecuyer y Serrano que, durante la guerra de África, como mínimo los absolutistas sientan como postulado que «España no tiene más porvenir que el que le trazó su pasado; la construcción de la España moderna pasa por la resurrección de la España imperialista de antaño».³⁹

El pasado al servicio del presente

Si, para algunos, el presente debe estar consagrado a restaurar el pasado, muy a menudo, y de modo simétrico, se utiliza el pasado para legitimar el presente. En 1868, en referencia a la Revolución de septiembre, se cita sin parar a los comuneros, cuya rebelión se consideraba legítima por haberse dirigido contra un monarca extranjero que se olvida de los intereses españoles. Levantarse contra un soberano malo es justo, e Isabel II estaba conduciendo al país a la ruina. Se exalta a los comuneros 18 veces en el corpus, 13 de ellas en relación con la Gloriosa. El tema parecía consensual, ya que de las citas que aparecen en 1868 la mitad son madrileñas; la otra

38 «Ce sont les grandes histoires nationales d'esprit libéral, dont les rédacteurs sont souvent très proches des écrivains et dramaturges, qui vont permettre aux nouveaux créateurs de disposer d'un fonds qui sera pour eux ce que l'histoire gréco-romaine fut pour leurs devanciers». Citado en Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIII-XX^e siècles*, París, Seuil, 1999, p. 138. La traducción es mía.

39 «L'Espagne n'a d'autre avenir que celui tracé par son passé; la construction de l'Espagne moderne passe par la résurrection de l'Espagne impérialiste de jadis». Marie-Claude Lecuyer y Carlos Serrano, *La guerre d'Afrique*, p. 112. La traducción es mía.

parte son barcelonesas. Después de 1870, en cambio, desaparecen completamente (excepto una alusión en *España*, pieza de 1893), como si la Restauración encerrara un pacto de buena relación: no se sacan a relucir los temas que pueden herir susceptibilidades.

A esta celebración de los comuneros corresponde, según Modesto Lafuente, un rechazo a Carlos V, denunciado por la represión que desencadenó contra aquellos. Sin embargo, encontramos algunas excepciones a este anatema: cinco piezas lo rescatan, entre otros motivos porque luchó contra los moros, lo que permite inscribir la guerra de África en la continuidad. Contrariamente a la suerte que le reserva a su padre, la historiografía española del siglo XIX salva a Felipe II; sin embargo, no se nombra ni una vez en todo el corpus. Es más: la única vez que su sombra apunta en el escenario es cuando se reivindica la herencia de Lanuza, el justicia mayor al que Felipe II mandó ejecutar y que pasó a la historia como defensor de los fueros de Aragón. El mensaje era de esperar en una obra que se opone a las quintas y defiende, en cambio, el derecho a un trato particular. No se trata de desolidarizarse de la suerte militar de España, pero la contribución debe seguir modalidades propias, con el sistema de los voluntarios, para recuperar la especificidad foral de antaño.⁴⁰ Lo que sí encontramos son batallas del reinado de Felipe II, en particular Lepanto, porque la lucha contra el turco sirve de precedente cuando la guerra de África, pero sobre todo porque subraya lo que algunos consideran uno de los rasgos constitutivos de la identidad española: una defensa acérrima del catolicismo. Las obras, de hecho, presentan la religión católica como un componente del ser español, una de sus cualidades intrínsecas.

Bajo una aparente similitud, la excepción catalana

Ya lo vimos, incluso en las regiones periféricas, al menos hasta finales de la década de 1860 el castellanocentrismo goza de amplia aceptación y es frecuente la asimilación con Castilla. Al mismo tiempo, en ese momento Cataluña ya tiene una larga historia de la que se siente orgullosa. Resul-

40 *¡Catalans, fora las quintas!* ofrece, por otra parte, una apariencia de obra castellanocentrista, por lo menos en sus referentes históricos, entre los que están el Cid y otros igualmente ortodoxos.

ta interesante, en consecuencia, preguntarse si los dramaturgos catalanes participan o no del mismo sistema de referencias pasadas y presentes.

¿Una historia catalana?

En 1860 Víctor Balaguer elabora una especie de panteón propio de los héroes catalanes mediante su *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*, obra que subtitula *escrita para darla a conocer al pueblo recordándole los grandes hechos de sus ascendientes, en virtud, patriotismo y armas para difundir entre todas las clases el amor al país y la memoria de sus glorias pasadas*.⁴¹ En términos de Michonneau, el libro demuestra que la conquista americana solo sigue contando con el favor de la historiografía dominante, es decir, la de Modesto Lafuente. Aquí, concretamente, solo se reivindica a Cristóbal Colón. Lo que importa de la conquista es su dimensión comercial. Añade el historiador: «La exaltación del antiguo imperio mediterráneo no implica el reconocimiento en sí del imperio americano: ningún Cortés, ningún Pizarro, en el panteón de Balaguer».⁴² Si se toman del corpus las referencias catalanas a la empresa americana, Colón aparece dos veces (una de ellas mencionado únicamente por su nacionalidad genovesa y al lado de una reina a la que tampoco se nombra). No se cita a ningún conquistador en el conjunto catalán, cuando los hay por ejemplo en la obra gallega de Brañas, donde se exaltan las figuras de Cortés, Pizarro y la victoria de Otumba.⁴³

Habría, como contrapartida de esa ausencia americana, una celebración catalana del antiguo imperio mediterráneo, por ejemplo en *Lágrimas y laureles*, donde Altadill elige esta red de referencias. Al lado de las ciudades de Messina y Palermo —principales centros de la administración catalana en Sicilia— están Galipoli —sede de la Compañía catalana a partir de 1304— y Roger de Flor, mientras que en Ferrer Fernández, en *Los catalans en Àfrica*, tenemos a los almogávares, los Roudors, los Rogers y los

41 Víctor Balaguer, *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*, Barcelona, Salvador Manero, 1860-1863, 5 vols.

42 «L'exaltation de l'ancien empire méditerranéen n'implique pas la reconnaissance pour soi de l'empire américain: nul Cortés, nul Pizarre dans le panthéon balaguérien». Stéphane Michonneau, «Le monument à Colomb: un projet national catalan pour l'Espagne», en Carlos Serrano (ed.), *Nations en quête de passé*, p. 111. La traducción es mía.

43 Alfredo Brañas, *Amor y patria*, acto I, esc. 5.^a, p. 17.

tortosinos, que resistieron heroicamente un asedio musulmán en 1148. Otras obras, en cambio, parecen establecer un sistema de referencias históricas muy convencional, idéntico al del conjunto castellano. *¡Catalans! ¡Fora las quintas!* habla del Cid y de Pelayo, lo mismo que Pacheco y Cave-ro en su *España libre*, que alude también a Guzmán y a Numancia. *El puente de Alcolea* vuelve a citar a Guzmán, etcétera.

La visión castellanocentrista consiguió imponer su concepción de la historia en varios ámbitos. La historiografía oficial entronizó a Isabel la Católica echándole la gloria de los felices acontecimientos de su reinado, muy por delante de Fernando. Ello se traduce en el corpus en el hecho de que Isabel se menciona tres veces más que su marido (y solo en 4 obras aparece la mención conjunta de «los Reyes Católicos»). Parece lógico comprobar que el teatro trasmite, en realidad, el pensamiento dominante, pero quizá resulte más inesperado el que gallegos y catalanes se adhieran a este sistema. Los catalanes solo citan a Fernando una vez (en *Al África, españoles*), y los gallegos, ninguna. En cambio, Isabel está muy presente; el hecho de que aparezca más a menudo como Isabel I que como la Católica subraya, sin embargo, la voluntad de los dramaturgos de establecer una filiación con su reina, Isabel II. Así se explica también, sin duda, tanta presencia de la ilustre «antepasada»; el pasado, puesto al servicio del presente, lo ilumina de manera peculiar.

Una comunidad particular

Al contrario, algunos autores prefieren utilizar en sus obras referentes exclusivamente catalanes para instaurar con su público una especial connivencia. Se presupone en los espectadores catalanes una cultura común con la del autor. Según Annie Darmon, en el teatro Romea, en Barcelona, la complicidad se establecía fácilmente al estar «entre catalanes». Bernat y Durán llega a declarar que «Catalunya està ufana de son teatre y por això sus reunions patriòtiques i verament fraternals se celebren quan els actors de Romea se presenten en l'escena, encarnant l'esprit regional».⁴⁴

44 La cita y el análisis, en Annie Darmon, *Le public théâtral de Barcelone de 1890 à 1905*, memoria de tesina mecanografiada, París, Instituto Hispánico, 1962, pp. 80-81. La autora sacó la cita de José Bernat y Durán, *El teatre català*, s. l. [1899], s. d., p. 57.

Esta cita plantea la cuestión de saber de qué patriotismo se trata. Las 5 obras del corpus que excluyen toda referencia que no sea catalana fueron escritas para celebrar a los voluntarios catalanes y marcar su especificidad. La diferencia es patente entre *Lágrimas y laureles*, una de las 5 piezas en cuestión, y *La voz de España*, otra obra (anterior) del mismo Altadill. Ambas se sitúan durante la guerra de África, pero la más antigua presenta referencias castellanas y, entre las alegorías, la de España. En *Lágrimas y laureles*, Cataluña es la matrona alegórica presente para compartir la pena de los catalanes en un conflicto que asimismo les trajo gloria. En la tetralogía de Ferrer Fernández Cataluña también llora a sus muertos, y la edición impresa lleva una lista de los caídos y los heridos en la guerra: una primera enumeración al final de *Minyons, ja hi som*, y otra nueva, actualizada, para cerrar la última pieza. La sociedad catalana rinde homenaje a sus héroes, pero respetando la jerarquía, ya que se mencionan los grados (comandante, teniente, sargento, cabo, corneta, voluntarios) y estos determinan el orden de aparición. Algunos llevan el *don*; otros, no: es una sociedad barcelonesa muy estrictamente reglamentada en el ámbito social la que se representa a sí misma.

En realidad, el idioma utilizado, el catalán, es otro elemento común que cabe destacar. Los catalanes no proclaman ninguna separación pero afirman su diferencia por el uso de un idioma propio. La comunidad cultural pasa por esa lengua más allá de toda referencia histórica y Ferrer Fernández tiene aguda conciencia de ello: aunque el catalán no es su lengua materna, lo que, según confesión suya, le causó dificultades para escribir sus obras, no contempla otra alternativa a la hora de alabar la participación catalana en el conflicto marroquí.⁴⁵

¿Integrarse en la diferencia?

Si algunas obras catalanas construyen un sistema de referencias culturales centradas en la historia y la geografía de las áreas de la antigua Corona de Aragón, buscan establecer una complicidad con su público y no excluir a los demás. La reutilización de los gloriosos episodios la guerra de

45 Deseando perpetuar las gloriosas hazañas de la Cataluña que lo recogió en su orfandad, recalca «la magnitud de la empresa, mis cortos conocimientos literarios, y la dificultad de escribir en una lengua que no es la mía natal». Josep Antoni Ferrer Fernández, *Los catalans en Àfrica*, p. 35.

la Independencia —desde el Bruch hasta Gerona— permite exaltar a paisanos y soldados catalanes. Sin embargo, estos acontecimientos no reemplazan a los referentes típicamente madrileños y, si bien con menos frecuencia que en las otras obras del corpus, el Dos de Mayo, Daoíz y Velarde están presentes en las piezas catalanas. Más aún, en *Sangre española*, uno de los personajes exclama «cualquier día es dos de mayo / y toda España es Madrid».⁴⁶ Reducir la Península a su corazón castellano, asimilación que pudo ser considerada responsable del débil sentimiento de pertenencia nacional de los españoles, se reivindica aquí desde la periferia y a finales del siglo XIX. Cuando ya están evidenciándose las fracturas, algunos siguen indefectiblemente unidos a la herencia castellana de su nación, prueba, una vez más, de la no exclusión de ambas esferas. Se podía dar, naturalmente, un doble patriotismo. Ahora bien, si algunos catalanes se reconocen en hazañas castellanas, la recíproca no existe. El episodio del Bruch solo aparece en obras catalanas, lo mismo que el sitio de Gerona (mencionado, sin embargo, en una pieza escrita en Puerto Rico). Antes de finales del XIX Cataluña no se ha divorciado del resto de la nación, aunque los catalanes a veces se muestren más críticos.

Al contrario, la conciencia de los daños causados por las guerras civiles hace que se repita, una y otra vez, la convicción de que España es una y está unida. El recuerdo de la Primera Guerra Carlista está muy presente y la siguiente viene a reabrir las heridas. Se proclama incesantemente que las distintas regiones de España constituyen la riqueza de la Península. La Segunda Guerra Carlista y el cantonalismo infunden miedo a una parte de la población: las divisiones internas nunca facilitaron el comercio ni favorecieron la prosperidad. En *Los españoles en Méjico*, el cura expresa así su ideal de paz, muy benéfico para el progreso y el desarrollo económico del país: «No; la que Dios santifica, / la libertad verdadera / [...] [es] la que al comercio protege, / la que la industria fomenta, / la que hace revoluciones, / no estériles ni sangrientas, / sino nobles y fecundas / en las artes y las ciencias».⁴⁷ En *¡Viva la paz!*, en 1876, el dramaturgo celebra el final del conflicto y subraya el empobrecimiento que acarrea toda guerra, mientras que en tiempos de paz «se desarrolla la industria, / no se conocen los vicios, / y los graneros y trojes / nunca

46 Miguel Rey, *Sangre española*, Tortosa, Impr. de José L. Foguet Sales, 1897, p. 12.

47 José María Gutiérrez de Alba, *Los españoles en Méjico*, acto I, esc. 2.^a, p. 13.

se encuentran vacíos». La evocación de los conflictos internos funciona como repulsa, y frente a ello es necesario reafirmar la pluralidad de España, diversidad que solo se entiende integrada armoniosamente en el conjunto de la Península.

Se establecen curiosas vías de comunicación entre una España pintoresca y el exterior, como si hiciera falta un enemigo contra el que definirse mejor. A veces nos encontramos a medio camino entre nacionalismo y exotismo, con la impresión de que otros presentan España desde fuera. Al hablar del otro, en realidad uno trata de sí mismo, como demuestra la dedicatoria de *Escenas en el campamento*. La obra, «sobre» la guerra de África, empieza con algunas palabras del dramaturgo dirigidas a Alarcón, novelista que se hizo cronista del conflicto. Pedro Niceto de Sobrado recuerda los consejos que dio su modelo: «estimulamos a nuestros hermanos en [el teatro madrileño] Apolo a que recolecten las historias, los cuadros, los paisajes, las consejas, las melodías, los usos y los modismos de las provincias de España, y las consignen en álbums, en libros, en óperas, en lienzos, en fotografías y en grabados...». Y luego añade:

Y yo [...] que soy tan entusiasta como V. de todo lo que atañe a nuestra nacionalidad; yo, a quien otras pícaras atenciones me impiden acompañarle, y tomar parte en la lucha que nuestro sin par ejército sustenta en África con tanta gloria, yo quiero obedecer a V., y consignar en este Apropósito, algo de lo que V. aconseja.⁴⁸

De hecho, a lo mejor para suavizar el procedimiento, el dramaturgo pone en escena a unos ingleses que han venido a ver las costumbres españolas y se maravillan ante todo, incluso ante las cosas más triviales, recuperando así de modo humorístico la figura del viajero inglés (pudo ser francés también) que descubre en el siglo XIX lo pintoresco de España.

Esas obras evocan España y sus distintas caras. En *¡Tetuán por los españoles!*, a propósito de la guerra de África, el primer conflicto desde la Guerra Carlista, los autores predicen: «¡Ay! del infiel, ¡Ay! del moro / si se levanta Aragón; con él Sevilla, Madrid, las Provincias, toda España».⁴⁹ No hay que olvidar a nadie. La reciente guerra civil ha dejado huellas que conviene borrar, por lo cual algunos reafirman el apoyo de toda la nación a la

48 Pedro Ni[c]eto de Sobrado, *Escenas de campamento*, p. 3.

49 Simón Vera y Vicente de Lalama, *¡Tetuán por los españoles!*, acto I, esc. 14.^a, p. 6.

reina, lealtad que fue parte del problema. Catalina Larripa define a Isabel II como «la reina a quien adoran / con locura Castellanos, / Navarros y Valencianos, / y la plata que atesoran / le dan a su reina amada. / Y Cataluña y León, / un brioso corazón / a su Isabel adorada. / Los andaluces hermanos / por la segunda Isabel».⁵⁰ El recuerdo evidente de las luchas da una tonalidad algo dramática al fragmento, pero a veces la declaración se hace de modo más ligero. Intentando dar la vuelta al tipo literario del soldado (andaluz, un tanto fanfarrón), Niceto de Sobrado pone en boca de Perico una defensa de los andaluces, que, a pesar de unos pocos defectos —la mentira entre ellos—, cuando se trata de coger las armas son «iguar que los de Navarra, / de Aragón, y de Castiya, / de Valensia, de Viscaya / y de Galisia y de Asturias, / Extremadura, la Mancha, / de Cataluña, de Mursia, / de Madrid, de Guadalajara / hombre... er sordao español / ¡entre tóos es la mapa!».⁵¹ Enumerar las regiones materializa las diferencias, pero para afirmar mejor la unidad al final. Estas identidades solo cobran su verdadero sentido dentro del conjunto, ya que, presentadas primero como elementos separados, forman luego un conjunto legible, el mapa de España. Estos procedimientos para reagrupar a todos en el regazo protector de la madre patria son recurrentes en el corpus.⁵²

A veces los dramaturgos se centran en un par de regiones consideradas emblemáticas del conjunto. En *Aurora de libertad*, el espectador presencia la reconciliación de Aragón (cuna de los héroes de antaño) con Andalucía, de la que son originarios los nuevos salvadores de la patria, puesto que, en 1868, la sublevación que desembocó en la Septembrina había salido de Cádiz. José y Pablo rivalizaron hasta entonces, pero, al descubrirse una causa común, se abrazan y el primero reconoce que «la amistad aragonesa / honra mucho a Andalucía». Ante el espectáculo que dan los dos hombres, Margarita saca la conclusión que se impone: «Todos son de una nación».⁵³ En este panorama, una obra abre una gran brecha en la

50 Catalina Larripa, *La toma de Tetuán* (IV), acto 1, esc. 8.^a, f. 21.

51 Pedro Ni[c]eto de Sobrado, *La playa de Algeciras*, acto 1, esc. 6.^a, p. 17.

52 Valga un último ejemplo, entre los muchos posibles. En *A Cuba y ¡viva España!*, Rufino Cortés pone en boca de un soldado la exclamación siguiente: «Mucho vale Castilla, / Andalucía, Valencia, Extremadura, / pero Aragón también, que todos somos / hermanos si se trata de bravura. / [...] Viva la Virgencica del Pilar / y vaya en general por nuestra España!» (acto I, cuadro IV, p. 23).

53 Rafael María Liern, *Aurora de libertad*, acto 1, esc. 4.^a, p. 15.

unidad soñada. Se trata de *Guerra al moro*, del excéntrico gallego Juan de la Coba Gómez, que hace dialogar a dos soldados impacientes por salir al combate. Uno de ellos anuncia la próxima llegada de una legión de voluntarios vascongados y su compañero le pregunta entonces: «¿Son españoles también?». A lo que el primero contesta: «Son cercanos a la Francia / de bravura y de arrogancia».⁵⁴ El intercambio es inaudito en el corpus y subraya, cuando menos, cierto desconocimiento por parte de los demás peninsulares hacia esos compañeros de armas vascos, poco usuales en 1859 debido a la permanencia de los fueros, que los eximían de las quintas. Quizá también fuera una burla al muy discreto papel de los voluntarios vascos en la guerra de África, ya que la unidad enviada desembarcó después de la toma de Tetuán.

Se trata de un caso aislado, e incluso entre los catalanes —excepto en el ocaso del siglo— la afirmación de la distinción se incluye siempre en el conjunto peninsular. A esa misma conclusión llega Mas i Vives cuando analiza la obra *La cruz de la redención* de Palou y Coll, escrita cuando la guerra de África.⁵⁵ El dramaturgo, admirador de la antigua Corona de Aragón, sitúa continuamente su actuación en el seño español. En realidad, interesa demostrar que España superó unos cuantos traumas, considerados casi siempre como causas del atraso peninsular que algunos siguen denunciando. Hasta que el «Desastre» de fin de siglo llegue a cambiar la situación y obligue a una nueva reflexión, los dramaturgos unen sus voces para clamar que España ha vuelto a ocupar el rango de antaño.

Si a finales del siglo se afirman las voces de los nacionalismos periféricos, no será a causa de una insuperable diferencia entre comunidades unidas por su historia y su cultura. La senda de la participación en la nación española, en el respeto de las especificidades de cada uno, aún parece posible al principio de la segunda mitad del XIX, hasta que el mundo del negocio (en sentido lato), el catalán en particular, se considere perjudicado en los conflictos cubanos. Al fin y al cabo, no es el pasado lo que aleja la comunidad catalana del corazón castellano de la patria, sino el presente.

⁵⁴ Juan de la Coba Gómez, *Guerra al moro*, acto I, esc. 3.^a, ff. 9a-9b.

⁵⁵ Joan Mas i Vives, *El teatre a Mallorca*, p. 207.

Ahora bien, es precisamente en el momento en que se acrecientan las divisiones cuando el teatro de actualidad militar más se esfuerza por proponer una visión lo más unificadora posible, mediante las referencias que elige y la imagen de la nación que construye. Una misma clase media-alta se encuentra en el origen de las tensiones y del discurso que pretende ocultarlas ofreciendo una visión consensual de la patria. En efecto, el teatro aquí estudiado se presenta como la emanación, en su mayor parte, de este medio social y de su ideología, hasta en sus contradicciones.

LA IDEOLOGÍA DE ESTE TEATRO Y SUS CONTRADICCIONES

Un arte de la clase media-alta

Una ideología liberal...

La lista de los acontecimientos y de los héroes reivindicados no debe nada al azar, sino que corresponde a la tonalidad liberal que destila el conjunto del corpus. Se presentan las guerras carlistas (el recuerdo de la primera, la actualidad de la segunda después) como elementos repulsivos. Una guerra civil es, forzosamente, odiosa, pero aquí solo se ataca al bando carlista. Las piezas del corpus trazan la línea que separa a los buenos liberales de los carlistas malos. En aquel entonces, una obra, famosa por el escándalo que provocó, defendía la ideología inversa: *La carmañola*, de Cándido Nocedal, cuyo esquematismo permitió que el dramaturgo republicano Luis Blanc diera la vuelta a todos sus elementos para componer *La verdadera carmañola*. La sociabilidad teatral de la época parece de ideología más bien liberal en su conjunto, ya que, según Flores García, «se echaba de ver que [los cómicos] representaban con más gusto la segunda que la primera de dichas obras». En el estreno de *La carmañola* su autor apenas se atrevió a enfrentarse al público presentándose en el escenario, y el gobernador civil mandó prohibir las funciones por cuestiones de orden público, mientras que *La verdadera carmañola* consiguió «un éxito completo, unánime, grandioso y delirante», según el propio Flores García.¹

1 El relato detallado de las peripecias de los estrenos de ambas obras, en Francisco Flores García, *Memorias íntimas del teatro*, Valencia, F. Sempere y Cía., 1909, pp. 50-52; las dos citas, en p. 52.

En busca de un discurso liberal, autores y público se reconocen, entre otros momentos, en torno al *Himno de Riego*, recuperado hasta la saciedad en el corpus. Como recuerda Carlitos, aprendiz carlista en la obra *¡Viva la paz!*, si el liberal «oye el himno de Riego / [...] / se entusiasma y da saltitos».² Entonado a lo largo de las piezas, a veces cede el sitio al himno de Pere Camps —por ejemplo en *¡Catalans! ¡Fora las quintas!*—, recuerdo de una batalla de la Primera Guerra Carlista en la que se distinguió Prim. De hecho, este militar es una de las figuras más presentes en el corpus; se ha erigido en héroe y se celebran sus acciones durante los conflictos en África, en México o en la sublevación de 1868. Después de su desaparición se sigue exaltando la memoria de quien permite vincular política de Estado y particularismo catalán ofreciendo la apariencia de un idilio perfecto. Simboliza el proyecto de una sociedad de orden —por la intervención de los militares en la vida política— con unas libertades políticas y comerciales que preservan los intereses de las clases emprendedoras y dirigentes.

De manera muy lógica, las obras relacionadas con la Revolución de 1868, el Sexenio Democrático y el final de la Guerra Carlista son las que más contribuyen a exaltar la ideología liberal y sus encarnaciones del momento. La defensa del liberalismo constituye un eje que vincula temas, figuras y obras a lo largo de aquellos años. En *La redención de España*, al levantarse el telón, aparece el Pueblo sentado, encadenado. Alude a sus hijos muertos, a «la noble sangre que brota / de los pechos liberales».³ La hipálage constituida por el desplazamiento del adjetivo *noble* parece insistir en la sangre vertida, pero también pone el acento en una filiación de la sangre que define a los verdaderos nobles, los liberales. En *¡Catalans! ¡Fora las quintas!*, Peret es liberal como lo fue su padre o, mejor dicho, porque lo fue su padre. No en vano «lo noy es fill de son pare».⁴ El elogio del liberalismo se inscribe en una continuidad tan lógica que Rafael María Liern no vacila en reutilizar en 1876 fragmentos completos de su obra de 1868. Autor sucesivamente de *Aurora de libertad*, justo después de la Revolución, y de *¡Viva la paz!*, al salir de la contienda carlista, se convierte en el campeón de esta defensa del liberalismo, con las contradicciones inherentes a la situación política. Ferviente oponente, en 1868, de la dinastía de los

2 Rafael María Liern, *¡Viva la paz!*, acto I, esc. 1.^a, p. 5.

3 Antonio Luis Carrión, *La redención de España*, acto I, esc. 1.^a, p. 5.

4 Jaume Piquet, *¡Catalans! ¡Fora las quintas!*, acto I, esc. 1.^a, p. 6.

Borbones, símbolo de un despotismo vergonzoso, canta las alabanzas del monarca restaurado en 1876, ante el «absolutismo» del adversario. Defendiendo lo que rechazaba ocho años antes, el dramaturgo no duda en usar idénticos términos, o casi, para refutarse a sí mismo. En ambas obras un padre lamenta los sufrimientos padecidos por sus hijos cuando vuelve a encontrarse con ellos. En 1868 exclama: «Tigre del bien de mi España, / miserable despotismo, / malo es robar a los hombres... / ¡Pero robar a los niños!». ⁵ Y en 1876 repite su desesperación: «¡Tigre del bien de mi España! / ¡Miserable absolutismo! / ¡Malo es matar a los hombres! / ¡Pero matar a los niños!». ⁶ Esas exclamaciones representan el caso más caricaturesco de un procedimiento que se reitera a lo largo de la veintena de páginas de que constan las dos piezas. Subraya también, es verdad, que los dramaturgos disponían de poco tiempo para redactar unas obras *de circunstancias*, lo que a veces les llevaba a aprovechar fragmentos ya escritos.

La diferencia surge, de nuevo, en el ámbito catalán a la hora de reivindicar a los héroes del liberalismo, ya que aparecen figuras ausentes en el resto del corpus: el Empecinado, Mariana Pineda, Padilla... Carlos Serrano reconstruyó el proceso de conmemoración de Mariana Pineda: erigida en heroína por el liberalismo triunfante del siglo XIX, menos de diez años después de su muerte entra ya en el panteón de los héroes liberales. Sin embargo, se trata de un proceso intermitente, y cae en una especie de olvido para renacer, más enaltecida que nunca, con la Revolución de 1868 y la I República. La Restauración la manda de vuelta a las sombras hasta la II República. ⁷ En el corpus solo se la menciona una vez, en *¡Catalans! ¡Fora las quintas!* Cataluña se singulariza al elegir a sus figuras tutelares, pero no en sus opciones generales, que siguen siendo las del liberalismo.

... moderada...

La ideología liberal es una constante en el corpus, pero el hecho de que se usen términos estrictamente idénticos a lo largo del período para

5 Rafael María Liern, *Aurora de libertad*, acto I, esc. 6.^a, p. 21.

6 Rafael María Liern, *¡Viva la paz!*, acto I, esc. 8.^a, p. 24.

7 Carlos Serrano, «Mariana Pineda (1804-1831). Mujer, sexo y heroísmo», en Isabel Burdiel y Manuel Pérez Ledesma (eds.), *Liberales, agitadores y conspiradores*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 121.

enaltecerla traduce el inmovilismo de esas obras. El conjunto ostenta un aspecto moderado antes que progresista, si bien esta última corriente se hace visible en el momento de efervescencia de 1868. Fuera de este como punto álgido, se trata de una ideología del término medio, para que no espante a nadie, para que reúna al mayor número posible de adeptos; una ideología en la que pueda reconocerse, sin grandes dificultades, el público medio-alto de los teatros de entonces.

Esta ideología moderada casa perfectamente con el espíritu de la Restauración y de los que apoyaron su advenimiento. La Revolución de 1868 provoca una especie de fiebre que continúa en el Sexenio Democrático, pero las obras que se relacionan con este período ni son las más numerosas ni se muestran siempre muy revolucionarias. De hecho, desde el mismo derrocamiento de la reina, uno de los dramaturgos, al mismo tiempo que escribe una producción patriótica para cantar los méritos del ascenso social (!), expone el atolladero al que conduce esta revolución. Marta es de familia bastante humilde, pero la muerte de su padre en la batalla de Tetuán la aúpa a la altura de la buena sociedad. Cortejada por Eduardo, recibe de manos del joven, a punto de irse a combatir a Alcolea, una oda a la libertad. Ella guarda el texto en un álbum y comenta al espectador: «pero me temo / que la llamada Gloriosa, / al fin y al cabo, / no valdrá maldita la cosa».⁸

No habría que asustar a aquella parte del público a la que los trastornos brutales y repentinos, como el derrocamiento de Isabel II, pudieran atemorizar. Por otro lado, en un primer momento la Septembrina pudo considerarse como la gran oportunidad del «pueblo», y había que tranquilizar a las clases más adineradas que iban a presenciar la función. Esta es toda la empresa de *Lo pronunciament*, que escenifica la manera de llevar a un comerciante rico a apoyar la revolución, demostrándole que será rentable para sus negocios. Los autores se preocupan por la opinión que pueda tener el público más acomodado, y esa inquietud recorre el conjunto de las obras sobre este tema. No deja de causar estupor la lista de los lemas que abre la última escena de *La redención de España*, donde se codean eslóganes tan dispares como «¡Viva la libertad!», «A la memoria

8 José Pascual y Torres, *Triunfó la libertad o La batalla del puente de Alcolea*, acto II, esc. 7.^a, p. 45.

de los mártires del pueblo», «Moralidad y justicia» o «Pan y trabajo», pero también «Respeto a la propiedad».⁹ Algunos meses después, Palanca y Roca vuelve a tocar la cuestión asegurando, por boca de uno de sus personajes, «que en todos tiempos / la propiedad fue sagrada!».¹⁰

... y a menudo conservadora

El miedo al «pueblo»

Es en el contexto de esta ideología liberal pero concebida para no asustar donde encontramos episodios como el del Dos de Mayo, por ejemplo. Subrayemos, con Demange, que la memoria de la fecha tuvo, por lo menos al principio del siglo, una interpretación muy amplia y susceptible de abarcar al conjunto de la patria. Las Cortes de Cádiz intentaron convertirla en un fundamento de la nación y otorgaron a su conmemoración un significado liberal. Esta lectura molesta sobremanera a Fernando VII cuando vuelve al trono y se esfuerza por limitar el Dos de Mayo a una ceremonia religiosa. Recuperado por unos y otros, de contenido variable según los casos, este acontecimiento cobra de nuevo un colorido liberal y progresista en el Sexenio Democrático.¹¹ Efectivamente, la referencia aparece en obras de esa época, aunque también está presente en otros momentos. Sin embargo, Demange explica que, poco a poco, la interpretación que se dio al acontecimiento fue disminuyendo el papel del «pueblo». Mejor dicho, la conclusión a la que se quiere llegar es que, para dar de sí todo lo que puede, el pueblo necesita unos guías adecuados. Sin duda, en esta convicción de que hay que canalizar al pueblo también estriba la razón de la multiplicación de héroes.

9 Antonio Luis Carrión, *La redención de España*, acto I, esc. 4.^a, p. 15.

10 Francisco Palanca y Roca, *¡Valencianos con honra!*, acto I, esc. 3.^a, p. 12. José María Jover Zamora subrayó el verdadero pánico que cundió, por lo menos en el sur de España, entre los terratenientes, pánico amplificado además por una especie de rápida mitificación. Recalca cómo «el primer fundamento del mito del 73 se encuentra en la grande peur que estremece a las clases propietarias meridionales a partir de la Revolución de Septiembre, para ir creciendo entre los levantamientos republicanos del otoño del 69 y la insurrección cantonal del verano del 73». Véase *Realidad y mito de la Primera república: del «gran miedo» meridional a la utopía de Galdós*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 57.

11 Christian Demange, «La fête nationale du *Dos de Mayo* dans la construction de l'imaginaire national espagnol», en Carlos Serrano (ed.), *Nations en quête de passé*, pp. 95-107.

Importa que cada conflicto esté vinculado con uno o dos nombres en los que reconocerse pero que simbolicen asimismo el mando. El caso más patente es el de la guerra del Pacífico, de la que Méndez Núñez pasa a ser el verdadero símbolo. Ya recalamos cómo se distorsionaron sus palabras, resultado de una orden de arriba. Álvarez Giménez llega a transformar la fórmula, impersonal en un principio, en una frase en primera persona del singular, dando así una curiosa vuelta a su significación. En pleno combate, el gran hombre exclama: «Yo quiero honra sin barcos / antes que barcos sin honra».¹² Otro acto espectacular del conflicto ha pasado a la posteridad y se debe a Victoriano Sánchez, al mando de la fragata *Almansa*. Cuando su nave, alcanzada por el fuego enemigo, empieza a arder, prohíbe que se intente apagar el incendio con agua, por miedo a que se moje también la pólvora. Manda seguir disparando, con el riesgo de que todo el barco vuele por los aires en cuanto arda esa misma pólvora. El episodio está transcrito en cinco de las piezas sobre este conflicto, si bien su protagonista solo se nombra en una (*El honor español*). Las otras hacen de la anécdota una prueba, entre otras muchas, del heroísmo de los marinos españoles y de la importancia que confieren al honor.

Más sorprendente, en *El ángel salvador de España o La fragata Numancia después de la victoria*, el dramaturgo atribuye el hecho a Méndez Núñez. Se trata de subrayar lo ejemplar del gesto antes que a su autor, ya que, de todos modos, el honor es la virtud mejor difundida entre los españoles. Esta focalización en la figura de Méndez Núñez subraya asimismo hasta qué punto este hombre se había convertido en el símbolo del conflicto o, por lo menos, cuánta falta hacía que lo fuera. El proceso recuerda, guardando las proporciones, lo que hizo el absolutismo al exaltar tanto las figuras de Daoíz y Velarde. Demange explica que ello permitía colocar en el centro del episodio a dos militares, es decir, que se operaba así una vuelta hacia las instituciones, el orden, ahuyentando al mismo tiempo al pueblo, considerado hasta entonces actor privilegiado de la sublevación.¹³ Es necesario ofrecer héroes, guías, al pueblo. Este, si lo dejan solo, no es sino una masa incapaz de reflexionar y, por ende, peli-

12 Emilio Álvarez Giménez, *A bordo de la Numancia*, acto I, esc. 3.^a, p. 13.

13 Christian Demange, *Le Dos de Mayo. Mythe et fête nationale. Contribution à l'étude de la symbolique nationale en Espagne (1808-1936)*, tesis doctoral, Université de Paris IV – Sorbonne, diciembre de 1997, pp. 115-119.

grosa. En *El triunfo de la marina española en las aguas del Perú*, Tomás, terrateniente peruano, es despojado de todos sus bienes por la muchedumbre iracunda en pleno conflicto. Acude al general del ejército peruano para señalar el abuso y cuenta que «la muchedumbre, / el imbécil populacho, / el desorden y atropello / de la guerra aprovechando / ha penetrado en mi hacienda».¹⁴ Esta masa solo entrará en razón cuando el «bueno» de la historia se encargue de explicarle las cosas.

Esta exaltación de algunas figuras clave corre pareja con lo ridículos que pueden llegar a ser algunos soldados rasos en ciertas obras. Encarnan, a menudo, personajes más bien tontos, recuperando así la tradición de los graciosos del teatro del Siglo de Oro. La irrisión impide que sean modelos, y cuando no padecen semejante degradación suelen representar al criado fiel, al límite del servilismo. Profundamente felices en este papel de devoto guardián, los servidores se parecen todos, más o menos, al viejo Botalón, aunque no lo expresen tan claramente. En efecto, el valiente marinero se define a sí mismo como «el perro viejo / que sigue a su amo leal / dispuesto a que a una señal / le hagan criba el pellejo».¹⁵ El «pueblo» no vale más que al servicio de las instituciones, de la nación, de sus superiores.

Existen, claro está, casos de heroísmo individual que son obra de gente de poca importancia, como por ejemplo la hazaña de Eloy Gonzalo para salvar a los suyos en lo más hondo del infierno cubano. Niño abandonado, no debe nada a nadie, no deja familia, se entrega totalmente a su patria, su única parentela. *Un mártir por la patria: Eloy Gonzalo en Casco* cuenta su heroica acción y su muerte miserable en un hospital. Su condición misma de huérfano hace de él un caso ejemplar y permite lo que Demange ya describiera como un proceso en el que, para convertirse en héroe, el ciudadano debe trascender al individuo.¹⁶ Los términos del relato han quedado invertidos: ya no importa el increíble valor de este

14 Luis Mejías y Escassy, *El triunfo de la marina española en las aguas del Perú*, cuadro II, esc. 3.^a, f. 30.

15 Enrique Ceballos Quintana, *La Covadonga*, cuadro II, esc. 2.^a, f. 13a.

16 A propósito de las obras sobre el Dos de Mayo apunta Demange: «Ce que montre le théâtre historique et patriotique c'est comment le citoyen transcende, pour son plus grand bonheur, l'individu. Le sacrifice n'est plus synonyme d'échec mais de victoire: il grandit l'individu et lui vaut la reconnaissance de la société». Christian Demange, *Le Dos de Mayo*, p. 213.

hombre sino su motivación, o sea, la defensa de la patria. Solo cuenta la exaltación de esta. Acerca de la figura de Eloy Gonzalo, Serrano mostró la construcción previa por parte del Estado, que se encontraba en una situación delicada y terriblemente necesitado de un héroe popular que ofrecer a la opinión pública.¹⁷

La importancia de las mujeres

Se presentan pocas mujeres como modelos de heroísmo, y cuando los hay resultan, en su mayoría, ambiguos. Si Elena, en *¡El estandarte español a las costas africanas!* elegía a Juana de Arco, en el corpus, la mujer más citada, y con mucho, es Isabel la Católica. Los dramaturgos reivindican su gloriosa herencia para, casi siempre, atribuir el mérito de su continuación a Isabel II. La reina representa un modelo, una prestigiosa antepasada, pero el que sea una testa coronada impide la fácil identificación con los personajes de a pie. Los autores se resisten a poner en boca de una cantinera la vindicación de esta soberana, por miedo, sin duda, a convertirla en un equivalente prosaico del ser humano más anodino. Es necesario, pues, buscar en otra parte los ejemplos de heroísmo femenino, y los dramaturgos apelan por ello a Agustina de Aragón. Más precisamente: solo los dos autores (catalanes) de *Los españoles en África* eligen una referencia femenina distinta de la Católica, y lo hacen convocando a la heroína del sitio de Zaragoza.

Para ser del todo exactos, hay otra obra más en la que se rinde homenaje a mujeres: *España*, una composición de 1893 que solo pretende esbozar una patria ideal fuera de todo contexto bélico preciso. Tomás y Estruch menciona aquí a numerosas mujeres —por lo menos en comparación con sus acólitos teatrales—, pero no le interesa mucho su identidad concreta. Como esta solo aparece en las notas a pie de página, durante las representaciones la evocación puede resultar sibilina y, por otra parte, demuestra que lo que contaba eran sus acciones y no quiénes eran ellas. Importa lo que regalaron a la comunidad, no su memoria. En los márgenes de su obra, el autor pasa lista de las encarnaciones de «la mujer universitaria» por ejemplo doña Lucía Medrano, la Lebrija, las hijas del conde de la Tendi-

17 Véase el capítulo 8, «La fabricación de un héroe: Cascorro», en Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen: símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 203-226.

lla, la Latina, etcétera. En el propio texto solo se nombra explícitamente a cuatro mujeres: Isabel (la Católica), Teresa (de Ávila), Juana (la Loca) e Isabel Segura. Exceptuando a esta última, solo da los nombres, reduciéndolas a individualidades casi anónimas; la intención es patente en el caso de Santa Teresa, que pierde así su canonización. El lugar que concede a las mujeres, casi escondidas, a las puertas de su obra, es reveladora del universo retrógrado esbozado por el dramaturgo. Bien es cierto que María Pita y Agustina de Aragón (citadas en nota) asumen, durante un instante, papeles masculinos. Ambas llevan al combate unas tropas abatidas y permiten la victoria; las autoridades lo reconocen, las nombran oficiales del Ejército y les otorgan una pensión de por vida. Sin embargo, solo actúan así por la ausencia de hombres. María Pita se lanza al combate cuando cae su marido ante sus ojos; Agustina, al ver una batería abandonada, se acerca a prender la mecha del cañón y ocupa el puesto que los soldados ya no se atrevían a cubrir.

En semejantes condiciones su acción es del todo legítima, pero los demás personajes femeninos seleccionados por el dramaturgo ilustran la sumisión sistemática a un hombre. Juana la Loca pierde el juicio por su marido Felipe el Hermoso, la Pacheco (aparece en nota también) se conoce, sobre todo, como la viuda de Padilla, la que recibe las últimas palabras del revolucionario. En cuanto a Isabel Segura —la única cuyo apellido menciona también el autor—, aparece aquí como símbolo del amor absoluto. El recurso a un personaje literario y no histórico subraya que el dramaturgo está buscando más bien una esencia, y que las mujeres no tienen un papel particular que desempeñar en la historia. Lo que cuenta es el cliché, el mito, e Isabel Segura, hecha de palabras y papel, vale tanto como Agustina de Aragón, por ejemplo. Tomás y Estruch concluye destacando que la mujer española, si bien no huye ante el peligro, tampoco sale al encuentro de la gloria, llegado el caso; «el corazón fue siempre de su esposo, / de sus progenitores y sus vástagos».¹⁸ Cumple con la continuidad física de un linaje de heroicos españoles, al fin y al cabo.

Idéntica aspiración a ver a las mujeres en su hogar, lejos de las preocupaciones de la vida social, se encuentra en *¡Al África!* de Lon de Compañy. La pasión de la baronesa por los periódicos y la política saca de quicio a su

18 F. Tomás y Estruch, *España*, cuadro II, esc. 3.^a, p. 13.

hermano el marqués, así que, para evitar los escándalos, la mujer lee la prensa y se exalta a escondidas. La declaración de guerra de España a Marruecos en 1859 la hace entrar en razón, borra su curiosidad por los diarios y la lleva a reconocer, en la penúltima escena, que «poco a poco he conocido / que no nacen las mujeres / para arreglar en su casa / congresos y gabinetes; / que esos negocios al hombre / con justicia pertenecen / puesto que llegando el caso / el hombre es quien los defiende».¹⁹ Así se aparta definitivamente a las mujeres de la esfera pública, por la que no pueden interesarse ni siquiera en el ámbito privado. El cinismo —¿inconsciente?— del autor resplandece en su dedicatoria a... la condesa del Águila.

Los espectadores dedican una calurosa acogida a la obra puesta en escena en Sevilla y el crítico que hace la reseña del estreno alaba una producción que para él no es únicamente patriótica, sino que supera esta esfera por el universalismo alcanzado. Las situaciones y los personajes allí esbozados «siempre enseñan y agradan».²⁰ El dramaturgo sigue perfectamente el sentido de la historia descrito por Serrano, según el cual «el siglo XIX fue subordinando cada vez más, jurídica y económicamente, la mujer casada a su marido».²¹ Subrayemos, sin embargo, que la misoginia goza de una larga tradición teatral y es un tema para hacer reír. Así debe entenderse, sin duda, esa agudeza de Botalón en *La Covadonga*. El criado encarna una especie de sabiduría popular y recalca, a propósito de la curiosidad de las mujeres: «de buenas ganas / comieran siempre manzanas / si siempre hubiera ocasión».²²

Unos valores entre clase media emprendedora y nobleza

Si los autores de las obras del corpus forman parte de cierta categoría social, esta queda reflejada también en los textos, en los valores que se defienden. Es cierto que se dirigen, a priori, a la parte desvalida de la población, que no puede pagarse la redención en metálico y a la que se

19 Ramón Lon de Compañy, *¡Al África!*, acto II, esc. 8.^a, p. 48.

20 Ángel Pío de Bries, «Miscelánea», *Revista de Ciencias, Literatura y Arte*, 2556 (diciembre de 1859), p. 639. Incluso en su valoración del arte teatral maneja conceptos antiguos, ya que estamos muy cerca del «enseñar deleitando».

21 Carlos Serrano, «Mariana Pineda», p. 120.

22 Enrique Ceballos Quintana, *La Covadonga*, cuadro III, esc. 3.^a, f. 22a.

quiere convencer para que vaya a luchar sin resistir; pero no solo. Antes que nada, el teatro de actualidad militar escenifica la patria en que se reconocen los que la escriben y la parte acomodada del público. Esta producción es patriótica por más de una razón y aprovecha las circunstancias para construir la patria soñada, para edificar una sociedad «ideal», tal y como la conciben los que, teóricamente, solo están describiéndola.

El ascenso social

Lo vimos: la mayor parte de los autores pertenecen a la clase media o media-alta y aspiran a ciertas comodidades, a un reconocimiento de sus pares. Los casos, mucho menos numerosos, de dramaturgos de humilde extracción (Pitarra, Jaume Piquet...) parecen ofrecer un ejemplo de ascenso social a partir de su integración en el mundo teatral. Un solo autor es noble, lo que demuestra que, si existen puentes posibles, siguen siendo la excepción. Cuando la nueva clase media que apoya a Isabel II está consolidándose aún, lo que exponen estas obras es toda una teoría del ascenso social.

De manera patente, el combate es un elemento legitimador. Porque contribuyó a la salvación, a la grandeza de la patria; el hombre encuentra en su participación en los conflictos su justificación, el lugar que se merece en la sociedad. Esta concepción se transparenta claramente en los títulos del reino que los monarcas españoles distribuyen a los generales para agradecerles los servicios prestados a la patria. Para la guerra de África, O'Donnell recibe el ducado de Tetuán y la grandeza de España, mientras que Ros de Olano pasa a ser marqués de Guad-el-Jelú porque sus tropas decidieron la victoria en esta batalla. Echagüe también es recompensado por su actuación a lo largo de la campaña y recibe el título de conde del Serrallo. En cuanto a Zabala, se convierte en marqués de Sierra Bullones.

La misma lógica, aunque en un grado menor, se reproduce en las obras. Numerosos argumentos giran alrededor de una historia de amor en que el joven no es digno de su amada por diversas razones. El caso más frecuente pone en escena al futuro suegro —veterano de otros conflictos, la guerra de la Independencia las más de las veces—, que considera al pretendiente demasiado cobarde como para estar a la altura de su hija (¿o de un héroe como él?). El anuncio final de la salida del enamorado, que se alista voluntariamente, camino de la guerra hunde al público en la mayor

alegría y aúpa al joven al rango de novio oficial; se casará con su amada nada más volver. Esta es la suerte que corre Melitón por la embriagadora mirada de Rosa en *Los voluntarios*.

Otras veces, el obstáculo para la boda es la diferencia de riqueza y, luego, de consideración social, en una sociedad en la que el dinero se está convirtiendo en la medida de valor de todos y cada uno. Así pasa en *El grito español*, obra plagada por otro dramaturgo cuarenta años después, prueba de que esos valores siguen mandando en la España de fin de siglo. Eugenio, único hijo aún vivo de Teresa, una mujer muy pobre cuya familia pereció de cólera, está enamorado de Josefa. Los padres de la chica, propietarios de cuatro casas, se oponen al idilio. Cuando se enteran de que el chico se marcha a la guerra empiezan a contemplar la eventualidad de una unión que se les antojaba absolutamente impensable hasta entonces.

De una manera divertida, el autor de *Moros y cristianos* da la vuelta al esquema. Don Carlos, capitán destinado a una ascensión fulgurante en su cuerpo, está cortejando a Concha, una joven humilde. Consciente de que la diferencia de estatuto social es un obstáculo para el oficial, la mujer decide seguirlo a África y se alista como cantinera. La iniciativa la engrandece sensiblemente a ojos del militar, quien queda definitivamente conquistado después de que Concha le salve la vida.

Es en *La última pincelada* donde se expone de manera más didáctica y clara esta lección. La obra fue escrita para presentar un cuadro plástico, la reproducción exacta de *Un episodio de la guerra de África*, de Carlos María Esquivel, pintura premiada en la Exposición de Madrid de 1860. Es una representación, en varios sentidos, de la sociedad que acaba de llevar a cabo esta guerra. En ella se narran los desdichados amores de Lorenzo, pintor, hijo de don Alfonso, un funcionario cuyo sueldo apenas llega para mantener a su familia (mujer, hijo y una huérfana a la que recogieron más de quince años antes). Lorenzo está prometido con su prima, Emilia, y cuando se celebre el matrimonio le caerá a don Alfonso una especie de dote de 20 000 duros. Lorenzo, enamorado de Luisa, la huérfana, prefiere huir y se alista para irse a África. Don Alfonso es jubilado a pesar suyo y la familia sobrevive gracias a la generosidad del marqués, una gran figura malagueña cuyas actividades políticas le obligaron a exiliarse a Francia durante largos años. El desenlace no podía ser menos: Luisa es en realidad

la hija del marqués. Este se enamora de Emilia, quien, gracias a este amor, deja de ser la joven atolondrada que era. Vuelve Lorenzo, vivo y cubierto de gloria. Cuando descubre que su amada es noble entiende que tanta diferencia social los acaba de separar definitivamente, lo cual niega rotundamente el marqués, movido por la felicidad de su hija, y también porque «el joven que ha comprado con su sangre esa cruz, es acreedor a todo: Lorenzo, esta es su recompensa de usted! (Toma a Luisa de la mano y la da a Lorenzo)». ²³

Dotarse de una (nueva) situación social

La sociedad que defienden esas obras ha erigido el dinero en centro de todo. En *Caridad y patriotismo* no se ven del conflicto sino sus aspectos financieros. Los fondos consolidados con los que contaba Fernando para evitar la ruina no le traen el alivio deseado. Se entera de que «con motivo de la guerra de África, el gobierno ha aplazado el pago del semestre, razón por la cual los fondos consolidados tienen tendencia a la baja, pero esperamos que esta situación se reponga si el éxito de la campaña es favorable». ²⁴ Nos interesa detenernos en la moraleja de esta obra, escrita en La Habana en 1872. Fernando y su mujer tienen cada uno una pasión desmesurada y, luego, funesta. El marido haría —y hace— cualquier cosa en nombre del patriotismo y de los patriotas, mientras que su mujer nunca dispone de suficiente tiempo o dinero, que dedica a obras caritativas de todo tipo. Patriotismo y caridad, aplicados sin límites, solo conducen a la catástrofe, a no ser que un *deus ex máchina*, aquí el gordo de la lotería de Navidad, venga a salvar la situación.

Los excesos nunca son positivos y así lo señala otro dramaturgo del corpus en *Los españoles en Méjico*. Pablo ha decidido dejar de matarse trabajando cuando puede «con la guerra / como otros muchos medrar». Pronuncia palabras severas hacia una sociedad que hizo del dinero su nuevo dios. El censor acepta esta visión pero prohíbe que alguien diga que el dinero es el único dios. Tacha la primera versión del parlamento de

23 Felipe Carrasco de Molina, *La última pincelada*, acto III, esc. 15.^a, p. 61. La cruz ganada por Lorenzo es la de San Fernando, la recompensa militar de mayor prestigio y valor.

24 Francisco Pareja y Artecho, *Caridad y patriotismo*, La Habana, Impr. El Iris, 1872, acto II, esc. 13.^a, p. 37.

Pancho,²⁵ con lo que deja claro de nuevo que la medida justa, el término medio, es el ideal de las categorías sociales emergentes.

Algunos dramaturgos van más lejos y, en vez de sufragar a sus personajes una nobleza (de comportamiento), les permiten volver a comprar el bien máspreciado que existe: el honor. En *El renegado*, luchando a pecho descubierto, Diego gana la plaza enemiga. Cuando sus jefes quieren recompensarlo confiesa un pasado vergonzoso: desertó y por eso lleva años viviendo en territorio africano. El capitán le promete que todo quedará olvidado, ya que combatiendo se borra cualquier mancha, y concluye: «con sangre en campaña / se lavan faltas de honor».²⁶ *Alberto el renegado* desarrolla y amplía el mismo esquema: el renegado que se salva por sus acciones en el campo de batalla ha huido de la justicia española a consecuencia de un asesinato. De alta cuna, vive durante años en el lujo y el desenfreno hasta encontrarse sin un duro. Abandonado por todos, intenta en vano suicidarse. Luego, bajo el impulso de una pasión desdichada, mata a una persona. El sacrificio por la patria salva a los criminales, y a Alberto le confiere además la verdadera nobleza, la que había usurpado al nacer entre la aristocracia.²⁷

Una obra introduce una distorsión inquietante dentro del corpus: *Un voluntari de Cuba o L'honra de un jornalero*, de Jaume Piquet. Peret, el mejor obrero de la fábrica, está enamorado de Erminia, la hija del patrón, y su amor es correspondido. Pero ella es la prometida de Paco, un teniente supuestamente de buena familia y adinerado que abofetea al atrevido

25 El parlamento inicial se componía de veinte versos que terminaban en esta comprobación: «si hay un Dios, es el dinero. / Si hay gloria es la libertad». En la versión autorizada, el fragmento se reduce finalmente a once versos, entre los que se encuentran los inofensivos «siendo mi ídolo el dinero, mi gloria la libertad». José María Gutiérrez de Alba, *Los españoles en Méjico*, acto I, esc. 4.^a, p. 17 de la versión impresa; folios 9a-9b de la manuscrita.

26 *El renegado*, acto III, esc. 10.^a, f. 53b.

27 A propósito de la «sección de la muerte», de la que ya hablamos, Rafael Guerrero relata un discurso que hizo el jefe a sus presidiarios antes de una salida al campo de batalla: «Dos días después, el capitán Ariza, a la cabeza de treinta penados, hacía una salida en busca de los riffenós; quería probar su gente antes de más tiempo. “Hijos míos —les dijo—, yo he venido a salvaros, a convertiros de presidiarios en hombres honrados. [...] Prestando a la patria el servicio que prestáis, os hacéis acreedores a la libertad, os hacéis acreedores a que las gentes se olviden de quienes habéis sido”». *Crónica de la guerra del Riff*, p. 267. El autor no dice si algún presidiario obtuvo la condonación de su pena.

obrero y se niega a responder de semejante ofensa, dada la diferencia de categoría social entre ambos. Solo ofrecerá reparación a Peret cuando este sea teniente también. El obrero se embarca para Cuba con una promesa de amor eterno de Erminia. Vuelve seis años después para descubrir a Erminia casada: cedió ante las presiones de su padre, que le hizo creer que Peret había muerto. Todo es sórdido; esposo y padre corren tras el dinero que suponen que el otro posee. Peret es ahora teniente y reta en duelo a Paco, que muere en el enfrentamiento. Puesto que la práctica del duelo está prohibida, Peret huye a América Latina y se lleva a Erminia y a su padre, a los que mantendrá con su trabajo. Parece que la guerra redime a todos salvo al obrero...

Además, el cuarto acto se desarrolla en Cuba, donde Peret y algunos compañeros suyos han caído prisioneros. Es la (única) ocasión para el espectador de oír hablar castellano en vez de catalán, en la discusión entre el capataz y el carcelero. Sagimón usa también esta lengua en un momento dado para urdir una trampa contra el enemigo; porque este es, efectivamente, el idioma del enemigo, de los «malos». Esto significa que catalanes y obreros son las dos colectividades que no encontraron su lugar en una sociedad injusta (;por castellana?). Es el único caso en que combatir en la guerra no permite salvarse; el hecho de que Peret haya cometido un delito participando en un duelo no justifica tamaña diferencia.

Otra obra se sitúa un poco al margen de la moral general: *Gloria a los bravos*, una producción también catalana. El «malo» es un señorito noble que pagó su redención en metálico. El «pequeño marqués» considera que su situación social lo protege de todo. Cuando Concha le niega sus favores él se dispone a violarla, y solo la llegada del hermano y del padre de la chica evita que las cosas pasen a mayores. El señorito se hace el ofendido y humilla a sus oponentes, lo que provoca que el padre le arranque su cruz de Santiago, la tire al fuego y le diga que los que combatieron por España valen más que él. La lucha sigue ofreciendo a los más humildes una posición social, pero ahora se ataca directamente a los que no han ido a la guerra. La aristocracia, cuando no está a la altura de su papel, se ve claramente censurada. Al desarrollar hasta sus últimas consecuencias la lógica establecida por las demás obras del corpus, la pieza parece poner una piedra más en el edificio de una nueva clase ascendente, particularmente fuerte en Cataluña.

El honor

Si ocasionalmente encontramos una condena de la aristocracia (cuando es decadente), el anatema se lanza en nombre de los valores de la nobleza y no de los de la nueva clase ascendente. El dinero es muy importante, pero el honor sigue superándolo todo y constituye la primera de las virtudes. La superposición de antiguos valores, de modelos llegados del pasado, frena el liberalismo económico. En el ámbito literario, ya vimos el peso del costumbrismo en el teatro de actualidad militar; en realidad, la concepción romántica empapa todos los aspectos del texto. La tendencia parece facilitada por el hecho de que, en 1859-1860, esas obras deben servir para hablar de un conflicto también pasadista. Para Lecuyer y Serrano, la guerra de África estuvo «marcada por sueños medievalistas» y fue, al fin y al cabo, una «guerra romántica» en la que dominó «la exaltación de ciertos valores del pasado en detrimento del presente».²⁸

En el ámbito teatral, el profesor Rubio Jiménez recalca, para mediados del siglo XIX, «la vigencia de las categorías acuñadas por el romanticismo tradicional». Para muchos, estas categorías hunden sus raíces aún más lejos y, en 1845, Ayala, en un debate sobre la oportunidad de imitar a los dramaturgos del XVII, defiende una visión de la historia y de las ideas cuya expresión más perfecta se halla en Calderón: «el espíritu de cruzada contra el moro como base de la nación española, el patriotismo, el sentimiento inflexible del honor, la monarquía católica como medio de cohesión social».²⁹

Un concepto heredado del pasado

El espectador se enfrenta, pues, a unos valores que no han cambiado desde aquel entonces: amor, religión y honor. Este último concepto, se hable del honor o de la honra,³⁰ está omnipresente en el corpus, por ejemplo en *Lo*

28 «empreinte de rêves moyenâgeux»; «guerre romantique»; «l'exaltation de certaines valeurs du passé aux dépens du présent». Marie-Claude Lecuyer y Carlos Serrano, *La guerre d'Afrique*, p. 176. La traducción es mía.

29 La cita de Ayala y el análisis de Rubio Jiménez, en su artículo «Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990): *Clásicos después de los clásicos*, pp. 171-186; las citas, en pp. 183 y 185, respectivamente.

30 La existencia de dos términos plantea problemas semánticos que no nos corresponde analizar aquí. Sobre la ambigüedad o ambivalencia del concepto, puede leerse, entre otros estudios, Carlos Maiza Ozcoidi, «La definición del concepto del honor. Su entidad como objeto de investigación histórica», *Espacio, Tiempo y Forma: Historia Moderna*, 8 (1995), pp. 191-209.

pronunciament, en el lema de los que vencieron en la Revolución de 1868, «Honra, patria y libertad»,³¹ como una especie de eco lejano del «Libertad, igualdad, fraternidad» del 1792 francés. En *El puente de Alcolea*, la victoria final de la Gloriosa es un día «de independencia y honor». ³² El honor queda íntimamente unido a la familia, a la descendencia, y por la sangre se transmiten honor y deshonor. La familia, en sentido estricto, debe asumir las eventuales manchas dejadas por sus miembros, y por eso Pedro, al enterarse de que su hijo luchó contra Isabel II, se lamenta usando los siguientes términos: «Es una mancha / que en nuestro apellido ha impreso / [...] mancha que borra los hechos / gloriosos, que en sus escudos / colocaron sus abuelos». ³³ Pero esta acepción de la familia coexiste con otra, mucho más lata, según la cual todos los miembros de una misma patria son hermanos.

Las villanías que cometieron algunos peruanos cuando capturaron la *Covadonga* a traición recaen en todos sus compatriotas, y don Agustín de Balboa, el rico peruano que es despachado y humillado cuando pide la mano de una española, lo entiende muy bien: «Yo el castigo he merecido / por culpas de mi nación». ³⁴ En *El honor español*, Alberto y Enrique rivalizan, y cuando el primero compara el honor de los dos, el otro se opone: no se pueden equiparar dos elementos tan distintos, aunque aparentemente sean lo mismo, ya que existe «la diferencia de que el mío es honor español, honor sin mancilla, mientras que el vuestro es... honor peruano», ³⁵ lo cual constituye casi un oxímoron.

Los vínculos inextricables entre honor y conflicto

Sin duda porque se escenifica en un contexto bélico, el honor se concibe en términos de enfrentamiento. En *Aún hay marinos. Su triunfo en el Callao*, el Honor es una alegoría descrita así por el dramaturgo: «un guerrero noble y altivo [...] armado con una lanza y un escudo, en el que se ven pintados dos templos, con este lema: este es el fin que te espera». ³⁶

31 Jaume Piquet y Piera, *Lo pronunciament*, acto I, esc. 15.^a, p. 33.

32 Julián Cabero, *El puente de Alcolea*, acto I, esc. 8.^a, p. 21.

33 Luis Pacheco, *¡Abajo los Borbones!*, acto I, esc. 8.^a, p. 26.

34 Antonio Mendoza, *Vencer por mar y por tierra*, acto III, esc. 13.^a, p. 75.

35 Francisco Suárez, *El honor español*, acto III, esc. 12.^a, p. 87.

36 Ildefonso Antonio Ruiz, *Aún hay marinos. Su triunfo en el Callao*, indicaciones finales, f. 14b.

El honor se halla en el corazón mismo de los combates. Ya se ha hablado de la famosa frase atribuida a Méndez Núñez que anteponía la honra a los barcos, y Serrano demostró que el «Desastre» final participaba de una estrategia similar. El Gobierno sabía que la Marina española no podía vencer en ningún caso, pero la mandó a perecer. Los que se oponían a negociar con Estados Unidos estaban convencidos de que la guerra tendría como resultado «la pérdida de Cuba pero arrancada a viva fuerza y no concedida de buena gana. De esta forma, el amor propio castellano estaría a salvo y podría preservarse la monarquía».³⁷ Para poder mantener la cabeza alta (y el poder establecido) era necesario llevar a cabo este combate sin salida. Al luchar, los españoles salvan el honor. Solo así se explica que el protagonista de *Andrés el repatriado*, una pieza estrenada en Barcelona el 12 de enero de 1899, cuando el Tratado de París ya ha sancionado la pérdida de las últimas colonias, exclame, sin considerar que está mintiendo: «Yo, por vosotros *vencí*».³⁸

Se presenta tan a menudo el honor como motivo de los conflictos que se convierte en una especie de cantinela. Al contrario que la lucha del adversario, siempre reducida a la «pequeña historia», a un asunto de celos amorosos la mayoría de las veces, el combate español no puede limitarse a prosaicas razones. El honor, tan importante en la concepción de la nación, legitima todos los sacrificios, y esto explica que Gutiérrez de Alba lo utilice para celebrar la intervención peninsular en México. En su obra *Los españoles en Méjico*, el cura expone el interés europeo por esta empresa y aclara que «jefe es de la cruzada / la España, en su honor herida».³⁹ Ahora bien, según recuerda la historiadora Jacqueline Covo, la intervención europea —de la que España *no* es «jefe»— buscaba obligar al Gobierno mexicano a reanudar el pago de los intereses de la deuda extranjera, que acababa de suspenderse.⁴⁰ Es en calidad de acreedora como España se lanza a este asunto.

No es en absoluto sorprendente que las obras de actualidad militar exalten hasta tal punto el honor, dada la historia de la construcción de la

37 Estas son las palabras del entonces embajador de Francia en Madrid, señor Revereaux, reproducidas por Carlos Serrano en *Final del Imperio*, p. 43.

38 Manuel Vigo, *Andrés el repatriado*, acto I, esc. 6.^a, p. 17. La cursiva es mía.

39 José María Gutiérrez de Alba, *Los españoles en Méjico*, acto I, esc. 2.^a, p. 9.

40 Jacqueline Covo, «Chronologie de l'intervention française et de l'Empire», en Daniel Meyran (ed.), *Maximilien et le Mexique (1864-1867)*, Perpignan, Presses de l'Université de Perpignan, 1992, pp. 35-36.

retórica patriótica. Según el análisis de Demange, cuando surge una terminología nueva que remite a valores cívicos (lealtad a la patria, libertad), estos se basan en un código heredado del Antiguo Régimen, en el que el honor ocupaba un lugar destacado. En 1814, la novedad estriba en la afirmación del concepto de *patria*, verdadera virtud cívica machacada una y otra vez en los textos pero asociada siempre con el honor.⁴¹ Muy lógicamente, cuestionar el honor supondrá poner en tela de juicio asimismo la patria. Las obras del corpus construyen una patria estrechamente relacionada con el honor, de modo que resulta imposible disociar las dos entidades. El sacrificio de los hijos se exige en nombre de ambas. Tecla, la madre del protagonista de *Un héroe del Callao*, estremecida al pensar en los peligros que enfrentó su hijo y en el sufrimiento de todas las madres ante luchas tan mortíferas, exclama: «Una mare no compren / lo que significa honor».⁴² Detrás de esta sentencia se encuentra la dicotomía que recorre el conjunto de las obras, y que los dramaturgos intentan borrar, entre la madre de los soldados y la Madre Patria, cuyos intereses están diametralmente opuestos. En *La voz de la patria* se vislumbra un asomo de refutación de esta visión pasadista en boca de María cuando quieren quitarle a su hijo. Entonces se rebela contra «ese ilusorio fantasma / que unas veces llaman honra / y otras veces llaman patria».⁴³

Si los autores encuentran en el honor uno de los rasgos del carácter nacional, una constante que existe desde siempre, o casi, y que sigue guiando a España; si pueden así proponer una continuidad «histórica» para sentar, aún más firmemente, la idea de una nación inmanente, preexistente, definida de una vez por todas y a la que defender cueste lo que cueste, para ello necesitan, sin embargo, recuperar una concepción antigua, sin modificar, del honor. Además de prolongar, al igual que todo el teatro de la época, los dramas de honor y la concepción de la sociedad que transmite,⁴⁴ esta postura puede llevarles a orientar sus producciones hacia el pasado, impidiendo que las propuestas construyan un nacionalismo prospectivo.

41 Christian Demange, *Le Dos de Mayo*, p. 90.

42 *Un héroe del Callao*, acto I, esc. 4.ª, f. 6a.

43 Rosario de Acuña, *La voz de la patria*, acto I, esc. 2.ª, p. 17.

44 Sobre el tema del honor en el teatro de finales del siglo XIX y principios del XX véase Peter L. Podol, «The evolution of the Honor Theme in Modern Spanish drama», *Hispanic Review*, 40 (1972), pp. 53-72. Según Jesús Rubio Jiménez, «habrá que llegar a Galdós para encontrar una recusación del código del honor calderoniano». En «Notas sobre el teatro», p. 179.

¿Qué visión de la nación se da?

Una nación que se define en la adversidad

El problema de la guerra civil

El hecho de que haya en el corpus obras que se copian de un conflicto a otro, en el tiempo y en el espacio, nos da, de entrada, la impresión de cierto inmovilismo. Con años de por medio, se repite un discurso idéntico que atestigua una visión fija de la nación, atascada en los mismos callejones, aquejada por las mismas dificultades. Caballero y Martínez escribe dos obras con un mismo argumento: *El quinto mandamiento* en 1873 y *España en Cuba* en 1896. La historia es sencilla: una familia está esperando ansiosamente noticias del hijo que ha salido a luchar (contra los carlistas en la primera pieza, contra los rebeldes cubanos en la segunda) cuando llega un destacamento de tropas enemigas que establecen su cuartel en la propiedad. Entre sus prisioneros está el hijo en cuestión, sentenciado a muerte. Todos suplican piedad, pero el jefe enemigo se niega rotundamente, hasta que descubre un retrato del difunto padre de la familia: este hombre lo acogió años antes, en el conflicto anterior (Primera Guerra Carlista / guerra de los Diez Años), sin importarle que perteneciera al bando opuesto. Al descubrir que le debe la vida al padre del prisionero, el jefe quiere indultarlo, pero antes de que pueda reaccionar se oye la descarga mortal. Se está maldiciendo a sí mismo cuando ve entrar al hijo seguido por las tropas «leales» que han acudido a tiempo para salvarlo. La familia cuenta todo lo que ha pasado, con lo cual se le perdona la vida al rebelde por segunda vez. Hasta aquí las semejanzas.

En la obra de temática carlista, este perdón le abre los ojos a Medina, el jefe rebelde, que abandona las armas al descubrir el horror de una guerra civil. Al contrario, en la otra pieza, el cubano finge alegrarse por el desenlace, pero lo corroe la rabia. Sale, y al poco tiempo el fiel criado de la casa, sin saber todo lo que ha pasado antes, lo mata. Algunos consideran que fue una decisión divina, tanto más cuanto que poco después todo el ingenio, propiedad de la familia, está ardiendo: fue la última felonía del rebelde antes de su muerte. La evolución parece traducir dos problemas complementarios. Primero, saca a relucir las dificultades que se plantean cuando se habla de una guerra civil; sea quien sea el vencedor, al día siguiente habrá que convivir con el enemigo de antes. Resultaba muy complicado excluir

definitivamente la posibilidad de una reconciliación con el que podía ser un hermano. Por otra parte, castigar así al cubano responde a una propensión a satanizar a los negros que hunde sus raíces, en parte, en la necesidad de diferenciar radicalmente al enemigo para quitarle al conflicto cubano su posible componente de guerra civil. Los negros asustan en la Península, y los dramaturgos no dudan en hacer de ellos seres eminentemente malos, «inspirados por satán / dignos solo de esterminio [sic]»,⁴⁵ como reza uno de los personajes de *España en Cuba*. Con excepción de algunos criados buenos y fieles, los negros suelen encarnar la rebelión, y esto da al adversario un semblante concretamente distinto, diferenciador.

Sin embargo, más allá del distinto desenlace de las dos obras, superponer las dos series de conflictos, la carlista y la cubana, no constituye una idea estafalaria del todo, ya que para muchos la guerra contra Cuba tiene algo de guerra civil. El que la circulación de sus barcos esté sometida a la ley de cabotaje lo demuestra, y algunos dramaturgos intensifican esta vertiente. Ana María Freire López subrayó que el carácter fratricida de la lucha era lo que entraba en juego en *Por España y su bandera*, así como en *Españoles sobre todo*.⁴⁶ Esta postura parece lógica, dado que las obras se escribieron, respectivamente, en La Habana y en Puerto Rico; sus autores reafirman, en período de crisis, su apego a una patria lejana de la que vienen y cuya ayuda esperan. Su posición de expatriados induce en parte su discurso, pero otros dramaturgos adoptan un punto de vista parecido. Adelaida Muñiz y Más, en *Roja y gualda*, enfrenta a dos hermanastros y, tras ellos, la parte cubana de la familia —la madre y el hermano más joven— contra la parte peninsular —el padre, el primogénito y la hermana—.

En busca de enemigos

En este contexto de guerra civil, de separatismo, lo que definen esas obras, ante todo, es un ideal de convivencia. No hay más constante que la tonalidad liberal, ni otros rasgos constitutivos que los valores de siempre, los que sientan una España eterna: catolicismo, honor y valentía. Las nuevas clases ascendentes no parecen capaces de definir un proyecto

45 Ricardo Caballero y Martínez, *España en Cuba*, acto I, esc. 3.^a, p. 12.

46 Ana María Freire López, «El desastre del 98 en el teatro político», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, p. 188.

verdaderamente suyo; aspiran a ocupar el lugar de la aristocracia. Por lo tanto, la nación esbozada en el corpus solo ofrece una imagen en negativo, en el sentido fotográfico del término. Hay que invertir la representación para que surja una España que solo se define en el enfrentamiento, la diferencia, la oposición. Más que nada importa tener un enemigo al que combatir, sea quien sea en realidad. *El ángel salvador o La fragata Numancia después de la victoria* escenifica la guerra del Pacífico, durante la cual España luchó contra dos adversarios: Perú y Chile. Los episodios contra una y otra nación están separados y, después de combates en Valparaíso, la campaña culmina con el bombardeo del puerto del Callao, en Perú. En la pieza, cuando resuenan los cañones para este ataque, la alegoría de España pide que se incendien «embarcaciones chilenas» para que el fuego ilumine su gloria. La confusión no tiene importancia, ya que la obra solo sirve para demostrar que, frente a los demás, España es la más fuerte. La pieza es un alegato a favor de la unión de España, que la hace invencible. La Discordia recuerda lo rápido que se unen los españoles cuando alguien ultraja a su país, pero para volver a dividirse luego. Solo están unidos, y ofrecen su verdadera grandeza, en la adversidad, en la guerra.

Los españoles solo se sienten tales en lo más fuerte de los combates, y desde este punto de vista resulta sintomático que el corpus no encierre más que una obra desvinculada de todo conflicto. Tomás y Estruch subtitula su obra *España* con la mención *alegoría patriótica* y propone un modelo de España ideal, de ideología conservadora, según vimos. Las demás obras no logran esbozar un nacionalismo en tiempos de paz, como demuestran de manera patente las tres piezas que hablan del submarino Peral. No existía ningún peligro concreto cuando se hicieron los últimos ensayos del invento, el episodio de las islas Carolinas ya pertenecía al pasado y, aunque permaneciera algún rencorcillo hacia los alemanes, estos no podían considerarse ya adversarios. Sin embargo, los dramaturgos no pueden pasar sin buscarse enemigos e imaginan rocambolescos argumentos de espionaje. Vuelven a surgir los odios atávicos y todo pasa como si las naciones de primer orden no pudieran aceptar esta vuelta de España al primer plano y al esplendor de antes.

En ¡¡*Viva Peral!!!*, cuatro bandidos, aparentemente al servicio de Su Majestad la reina de Inglaterra, se introducen en casa de Peral mediante una estratagema: los dos primeros se acogen a su hospitalidad; los otros dos se hacen pasar por pescadores españoles pobres. Una vez solos, inten-

tan abrir el armario donde debe estar el secreto del submarino, pero, como hombre precavido que es, Peral ha encerrado allí a su ayudante (!), quien dispara a los ladrones. Mata a dos de ellos a balazos y a los otros dos con su espada. La perfidia inglesa ya se había revelado al principio de la obra, cuando dos capitanes de la Armada anglosajona recibieron la orden de bombardear el submarino. El desenlace es muy favorable para España, ya que no solo se salva el invento, sino que este permite recuperar Gibraltar. Además de pecar de estrafalaria y de estar muy mal escrita, la obra no presenta ningún proyecto nacional, y el único elemento unificador parece ser la persona real. Se afirma el apego a una monarquía, a una dinastía, y ya no a una nación, en contradicción flagrante con el principal aporte de la Revolución francesa y del final del Antiguo Régimen.⁴⁷ Así, los dos capitanes ingleses solo pueden comprobar lo difícil que les va a resultar recuperar a Gibraltar ahora, ya que el español «es un león / que vive para ese infante».⁴⁸

Este es el mensaje también de *El buque submarino*, pretexto para escenificar el mundo de la Restauración —su ala militar sobre todo—, en una especie de canto de autocelebración. El tercer cuadro suspende la acción y no tiene más justificación que la de presentar a la buena sociedad. El espectador se ve sumergido en una noche de baile en los salones del general. Este ha convocado a Peral para darle un pasaporte que le permita acudir a Madrid y, sobre todo, para contarle un apólogo acerca de la bendición eterna que sobre él verterá la patria por el submarino. La forma del apólogo subraya la poca teatralidad de un cuadro muy artificial. Pero el público puede contemplar así al general, a su esposa y a sus invitados. Se afirman la sumisión y la lealtad a la monarquía restaurada, encarnada en la persona de la regente María Cristina, presentada «como siempre / de bondad siendo un modelo». Algún enemigo hacía falta, así que en el fondo de una taberna gaditana están reunidos un inglés y un alemán que se burlan abiertamente de España, con la ignorancia —y la inconsciencia— que les caracteriza. Andrés, el ayudante de Peral, se encarga de aleccionarlos. En última instancia, esta pieza es una alabanza a las clases que apoyaron la

47 Bien recalaba Elorza la «confrontación radical [...] [del] “Vive la Nation” frente al “Vive le Roi” que marca la pugna definitiva en el amanecer del 10 de agosto de 1792». Antonio Elorza, «Las ideologías de resistencia a la modernización y el nacionalismo», *Historia Contemporánea*, 4 (1990), p. 342.

48 Ezequiel Alcalde Varela, *¡¡Viva Peral!!*, acto I, cuadro III, esc. 17.^a, p. 30.

Restauración. A pesar de las esperanzas que pudo despertar el submarino, la obra entera es retrospectiva, como demuestra el relato que hace Peral de su entrevista con la regente. Esta entiende inmediatamente el alcance del descubrimiento de Peral, le ofrece cuanto dinero necesite y se compromete a sufragar ella misma la construcción si las arcas del Estado fallaran. Las semejanzas son evidentes, pero Albar, el compañero de Peral, las traduce claramente para el espectador despistado: María Cristina está actuando «Como otra Isabel Primera / hizo con Colón».⁴⁹ El submarino debe permitir recuperar el esplendor perdido.

En la última obra, *Viaje a Cádiz*, la envidia también inspira sórdidas maquinaciones al mundo entero, o casi. Nicolás y Pedro, disfrazados de marinos españoles, son la parte visible de un grupo de oponentes aparentemente mucho más amplio cuyos miembros están dispuestos a morir antes de permitir el éxito de las pruebas del submarino. Han colocado una red con dinamita a la entrada del puerto, pero Lorenzo descubre el complot y la alegoría de la Marina española le salva la vida cuando se enfrenta con los traidores. La visión final parece algo más abierta hacia el porvenir, ya que los personajes intiman a España la orden de aprovechar la ocasión para dominar los fondos submarinos en provecho de las generaciones venideras. Sin embargo, el trasfondo sigue siendo el recuerdo de cuando España era la primera potencia naval del mundo, y el conjunto destila los valores de siempre. Se subraya la importancia de la herencia y del linaje mediante la búsqueda frenética que lleva a don Camueso hasta Cádiz para demostrar su parentesco con Peral. La mujer se presenta como un ser inaguantable: Camueso tuvo que salir a escondidas de su casa y está disfrutando a lo grande de este primer momento como soltero en cuarenta y ocho años de matrimonio. En cuanto a don Pascual, al que diez años de viudo después de veinticuatro años de calvario matrimonial han convertido en el más feliz de los hombres, está aterrorizado por las pruebas del submarino. Si el invento llega a funcionar correctamente, viajando por los fondos del mar puede dar con su esposa, que murió ahogada. Ya Camueso dejó clara, al principio, la consideración que se merecen las mujeres y el papel que les toca cuando sentenció: «Las mujeres en casa».⁵⁰

49 Enrique Sáez Viruega, *El buque submarino*, acto I, cuadro VI, esc. 12.^a, p. 39 para esta cita y p. 38 para la anterior.

50 Fernando Viñas, *Viaje a Cádiz*, acto I, cuadro I, esc. 2.^a, p. 9.

A la multiplicación de los héroes nacionales —todo español puede serlo— corresponde una proliferación de los enemigos de la Península. Situarse en el centro de todos los odios, provocar tanta envidia en los demás demuestra que España sigue siendo temible y temida, y consiste en otorgarle mucha importancia y fuerza. Por otra parte, al no saber definirse fuera de los enfrentamientos que la constituyen, estos numerosos adversarios ofrecen a España una identidad al mostrarle todo lo que ella no es.

La mirada de las demás potencias

Nostalgia de la grandeza de antes

Una pieza propone una aplicación bastante original de este modelo: se trata de la zarzuela *Gibraltar en 1890*, un «sueño lírico», según su autor, que abarca «en un absurdo teatral el sueño de un patriota». Dos españoles que viven en Gibraltar, disfrazados de taberneros y barberos, han imaginado una máquina capaz de hacer explotar el Peñón cuando lo decidan. Ordenan a Inglaterra que devuelva esta tierra a España so pena de ejecutar su amenaza, y la pérfida Albión no puede sino someterse ante el ultimátum. Los ideales que recorren el texto son fáciles de reconocer: se critica la guerra civil y toda división interna, que solo puede llevar al debilitamiento del país. La paz es el bien máspreciado de España y participar de la grandeza de la nación es lo que le otorga a uno la verdadera nobleza. Luis se declara a Fanny, la hija de Lord Clayton, miembro de la Cámara de los Lores, pero la diferencia social que existe entre ambos hace imposible la unión. El tabernero propone entonces convertirse en héroe para salvar este obstáculo. Cuando se descubre, algunas escenas después, que en realidad Luis es el heredero de una familia de muy alta cuna, el hijo de un grande de España, se opone la vida de ocio que ha llevado hasta ahora, que lo convierte en un inútil, con el sacrificio que piensa hacer por la patria, que redimirá su existencia «criminal», como dice él. Se trata de un ideal de paz y nobleza adquirida al servicio de la patria pero que pasa por el enfrentamiento. De nuevo, es lo que le falta a España lo que sirve para definirla. Para este dramaturgo, el patriotismo está relacionado con una especie de integridad física de la nación, lo que supone recuperar una tierra perdida mucho antes. El pasado rige la acción y la comprensión del presente: devolver Gibraltar a la Península, o sea, regresar a un estado de cosas pasado, asegurará la grandeza española.

Esta obra y *El buque submarino* tienen otro punto más en común: la admiración de los extranjeros por la obra y/o la persona de Cervantes. Fanny se ve frecuentemente con Luis gracias a las lecciones sobre el *Quijote* que se supone le está dando, y por las cuales Lord Clayton autoriza los encuentros. En la otra obra, cuando un armador extranjero ve que Peral se niega a venderle el secreto del submarino por diez millones de reales, solo puede exclamar, impresionado: «Creí que no existían ya / los Quijotes de abolengo».⁵¹ Las alusiones al personaje literario siempre son positivas: se enaltece su grandeza inimitable, no se critica nunca su locura. Esta admiración corre pareja con la reivindicación del genio de su autor. Cervantes está presente en varias obras, a veces designado como *el manco de Lepanto*, para recordar que participó en el glorioso combate y concilió, por un momento, pluma y espada. Además, en *Los españoles en Méjico* también se enarbola al gran escritor para subrayar, en plena nostalgia de la dominación peninsular, que México le debe a España su idioma. Asimismo, en *Espanoles sobre todo*, desde Puerto Rico, al autor le interesa recalcar: «Que Cervantes y Argensola / entre las brisas marinas / mandaron aquí en divinas / frases la lengua española».⁵² Hacer del escritor un héroe nacional tampoco es indiferente en un contexto en el que, dígame lo que se diga, ya no le queda a España mucho de su esplendor, de su potencia política de antes. Algunos años después, los grandes escritores nacionales quedarán como el único verdadero motivo de orgullo de los españoles.

La inaceptable pérdida de prestigio

Llegado a este punto, cabe recordar que Vilar diferenciaba el patriotismo del nacionalismo por la aparición de un doble complejo —inferioridad/superioridad—, redoblado por la nostalgia de la grandeza y el miedo al desprecio de los otros.⁵³ Parece que los dramaturgos intentan demostrar a los demás, y a Europa en concreto, que España puede pretender ocupar de nuevo un lugar destacado. Quizá haya que ver en este empeño las heridas abiertas por los viajeros extranjeros que recorrieron la Península en el

51 Enrique Saez Viruega, *El buque submarino*, acto I, cuadro II, esc. 5.ª, p. 18.

52 Casiano Balbás, *Espanoles sobre todo*, acto I, esc. 3.ª, p. 19.

53 Pierre Vilar escribe: «le patriotisme tourne au nationalisme quand il combine deux complexes: supériorité, infériorité, nostalgie de grandeur, crainte du mépris des autres». En «Les concepts de 'nation' et de 'patrie'», p. 89.

siglo XIX y la relegaron al lado africano o, por lo menos, fuera del conjunto europeo, para conferirle esa dimensión tan exótica que buscaban. En *El pabellón español en África*, el autor recuerda que los españoles pertenecen efectivamente a Europa, por si alguno sintiera ganas de hacer que África empiece justo al sur de los Pirineos.⁵⁴

Para otros, esta pertenencia a Europa no ha sido cuestionada, pero España perdió el prestigioso rango que ostentaba antes. *España triunfante en Marruecos o La toma de Tetuán* empieza con una declaración triunfante y triunfal del sargento, para quien la victoria ya es segura, y que predice que, gracias al «amor nacional» y al «espíritu patrio», dormidos durante un tiempo pero ahora despiertos, los españoles «alcanzaremos otra vez el alto puesto que ocupamos en otras épocas entre las naciones más poderosas de Europa».⁵⁵ La imagen del sueño permite, una vez más, inmovilizar la nación, suspenderla en el tiempo: no hay ninguna evolución; el ser inmanente y permanente de la patria solo estaba dormido.

Esta especie de orgullo frente a Europa, esta voluntad de exhibición, es constante entre los dramaturgos, que hablan de la guerra de África como si la suerte de España en el seno del concierto europeo hubiera dependido de ese momento. De hecho, es la primera vez desde la guerra de la Independencia, que la Península ofrece una demostración de su «potencia armada» contra un enemigo que no sea interno. Aprovecha para ajustar cuentas con los adversarios de ayer o de hoy, y en *Espanoles a Tetuán*, domina a sus dos rivales, francés e inglés. El general pregunta:

¿Quién acallará el rugido de nuestros leones? ¿Quién amenguará nuestro brío? ¿La intervención extranjera? ¿Qué nos importa? Para nada la necesitamos, somos españoles: Francia, Inglaterra, vengan con sus águilas y sus escuadras, que venga la orgullosa raza de la altiva Albión. La vieja y engañada Europa que atónita nos contempla, que nos admire de hoy más.⁵⁶

El tono no siempre es tan optimista y, en *Un anglo-hispano*, Aníbal tiene que reconocer que España ya no logra ocupar el rango de antes. Cuando Mr. Sond dice «ustedes son una potencia de segundo rango», solo puede

54 José Martínez Rives, *El pabellón español en África*, acto III, esc. 1.^a, p. 40, donde los españoles son llamados «hijos de Europa».

55 Miguel María Jiménez, *España triunfante en Marruecos o La toma de Tetuán*, acto I, esc. 1.^a, f. 2b.

56 *Espanoles a Tetuán*, acto I, esc. 15.^a, f. 12a.

designar a los culpables y le contesta al británico: «¡Gracias a ustedes!». ⁵⁷ Si durante la guerra de África la censura no permitió que se hablara del papel desempeñado por Inglaterra contra España, cuando se acerca el feliz desenlace algunos dramaturgos aluden a ello y sugieren que toda Europa, excepto la pérfida Albión, eligió el bando de España. En *Guerra al moro*, Juan de la Coba Gómez le señala que se equivocó, ya que todos los más fuertes se situaron en contra de ella. Pasa lista de los aliados de la Península y detalla: «La Rusia es invencible, / el Austria poderosa, / lo que también es creíble / que la Francia es belicosa». ⁵⁸ El dramaturgo gallego juega, de nuevo, con la ambigüedad, cuando recupera en *Flor la cantinera*, esta misma obsesión por sentar la dominación española frente a las naciones europeas. Enumera, uno tras otro, todos los potenciales rivales de España que están a punto de descubrir lo que ella vale ahora. La acumulación indica que todos, sin excepción, van a inclinarse ante su nuevo poder, pero también subraya hasta qué punto el menosprecio que cubría España se había generalizado. Ahora, lo mismo que el sol puede atestiguar que la Península no ha perdido ni una batalla contra el moro, «Testigos las naciones / que vinieron a ver / [...] el francés animoso, / el prusiano también, / el inglés renegoso [sic], / decía Ibero bien. / Lo mismo el italiano / y el ruso era a alabar. / El austriaco cristiano / como se entusiasmar [sic]». ⁵⁹ Aquí están todas las grandes potencias europeas.

Serafi Pitarra también tiene aguda conciencia de lo que está en juego pero da la vuelta a los términos de la comparación. Así, en *La botifarra de la llibertat*, es Muley quien quiere conseguir este reconocimiento europeo. En *Les píndoles d'Holloway*, Quim deja claro a Muley que no aceptará una paz que no borre completamente la mancha del ultraje moro y concluye «doncs no vull que digui Europa / que no som bons quita-manchas». ⁶⁰ Todo esto se entiende en el sentido de una limpieza literal, con agua y jabón, lo que desinfla del todo la retórica patriótica del honor mancillado. Al mismo tiempo, el dramaturgo se las arregló para demostrar, unos versos antes, que el que es un limpiador verdaderamente eficaz es el moro: Ambrós acaba de conseguir que un miembro del cortejo del príncipe enemigo deje relucientes las botas de Quim.

57 Benito Vicente Garcés, *Un anglo-hispano*, acto I, esc. 2.^a, f. 5a.

58 Juan de la Coba Gómez, *Guerra al moro*, acto II, esc. 4.^a, f. 44.

59 Juan de la Coba Gómez, *Flor la cantinera*, acto I, esc. 7.^a, f. 6a.

60 Serafi Pitarra, *Les píndoles d'Holloway*, p. 5.

En 1862, cuando España participa en la expedición a México como aliada de varias naciones de primer orden, puede soñar con haber recuperado, por fin, su importancia de antes. Tras un análisis, aunque sea rápido, de la situación, un dramaturgo puede escribir que «llega ligera la ofendida Europa / acaudillada por la noble España».⁶¹ Europa sigue siendo la hermana mayor a la que se quiere impresionar, tanto en 1866 (la guerra del Pacífico permite evocar un imperio en el que nunca se ponía el sol cuando las nuevas potencias coloniales del siglo XIX no dominaban ni un territorio) como en 1889 (la superioridad científica, patente a través del submarino Peral, cura las heridas abiertas cuando Alemania quiso apoderarse de las islas Carolinas), pasando por 1868 (la Septembrina superaría la Revolución francesa por no haber derramado sangre). En cuanto a los incidentes en Melilla, ya que la misma opinión pública española reprocha a su Gobierno su actuación, a los dramaturgos debió de parecerles algo impropio apelar a la admiración europea en semejante situación. De manera significativa, las guerras cubanas no provocan idéntico «orgullo»: se trataba de asuntos «internos» —Cuba pertenece a España según prueba el que la navegación de sus barcos se regule por la ley de cabotaje—, y los enfrentamientos solo ponían de relieve las dificultades que encontraba España en su propio territorio. Por otra parte, en 1889, cuando Francia, entre otros países, empezaba a extenderse, España podía seguir esperando hacerse un hueco entre las nuevas potencias coloniales. En 1895 todo parece perdido. La historia colonial de España ya pertenece al pasado, mientras que las demás naciones están multiplicando los éxitos en este terreno.

Una vez más, el teatro de actualidad militar de los últimos cuarenta años del siglo XIX se integra perfectamente en el proyecto ideológico de la época isabelina que lo vio nacer, del movimiento progresista que constituye el Sexenio Democrático luego, y finalmente de la Restauración. Por una parte, encontramos allí lo que Jover Zamora designa como «caracteres genéricos» del nacionalismo, o sea, «el culto de las literaturas nacionales vernáculas: la necesidad de dar razón, a través de una historia nacional escrita ordenadamente, de un pasado coherente y dotado de sentido que presta significación al momento contemporáneo; la búsqueda de unos

61 José María Gutiérrez de Alba, *Los españoles en Méjico*, acto 1, esc. 8.^a, p. 24.

prestigios internacionales que parecen exigidos por el tono grandioso de tales historias». Por otra parte, y en particular a propósito de los años de O'Donnell, subraya la importancia que cobra de repente lo que llama «la literatura de las expediciones militares», y ello «en evidente conexión con la orientación política significada por la Unión Liberal, [...] con miras a integrar en él dos poderosas fuerzas de los tiempos nuevos: el capitalismo y el liberalismo ascendentes».⁶²

Exaltación de los grandes escritores, entre los cuales Cervantes sería aquí el mejor ejemplo, voluntad de reescribir la historia o, por lo menos, de enfocar ciertos episodios, a veces en función del presente, necesidad de reconocimiento internacional, europeo sobre todo, toma en consideración del capitalismo y sus valores, todo ello bajo la batuta del liberalismo; la fórmula resume decididamente los postulados ideológicos del teatro estudiado. De tanto insistir únicamente en el pasado, de tanto querer imponer la idea de una patria que siempre existió y, consecuentemente, no se puede cuestionar, los dramaturgos se olvidan de darle corporeidad, de hacerla entrañable, cercana a los espectadores. La convierten en un ser descarnado falto de todo proyecto de porvenir. Esa patria no abre ningún horizonte sonriente que legitime que uno vaya a batirse —y morir— por ella. Porque hablan demasiado de la patria en peligro, los autores pasan a su lado sin verla. En vez de «construir», mantienen tal cual un estado de cosas que heredaron y que suena cada vez más anticuado.

62 José María Jover Zamora, *La civilización española*, pp. 142, 143 y 153, respectivamente.

CONCLUSIÓN

Durante toda la segunda mitad del siglo XIX, período continuamente sacudido por guerras y revoluciones, el teatro de actualidad militar recorre las tablas y las imprentas españolas. Semejante continuidad permite buscar una coherencia en esta producción y esbozar algunas de sus constantes. Si este teatro está presente en todo el territorio y es, en consecuencia, revelador de un fenómeno nacional, no constituye más que un ínfimo porcentaje de las innumerables funciones teatrales de la época. Sin embargo, es en sus implicaciones no literarias donde cobra toda su importancia. Durante esos cuarenta años teatro y política están verdaderamente intrincados. En sí, toda representación teatral, al ser un acto público, se podría considerar política, pero, probablemente porque el contexto es el de las naciones en formación, un momento de definiciones y de desconfianza hacia los demás, en la segunda mitad del siglo XIX está en juego más que nunca el componente político de la producción teatral.

En el ámbito nacional, primero, se recela del teatro por su poder de convocatoria y por la posibilidad de que la reunión de masas provoque estallidos sociales, revele malestares subyacentes. En las épocas más sobresaltadas se somete el arte de Talía a una estricta vigilancia, cuando no se cierran, pura y simplemente, las salas. En el contexto internacional el teatro puede llegar a convertirse en un arma política y los Gobiernos de los distintos países lo manejan prudentemente. La voluntad de no interferir en los asuntos de su vecino es probablemente la que lleva al gobernador civil de Lisboa a prohibir la representación en su ciudad de un drama titulado *Maceo o el guerrillero cubano* en marzo de 1897, tres meses después de la muerte del famoso rebelde cubano.¹

1 Sobre esta cuestión, véase *La Correspondencia de España*, 14282, de 14.3.1897, p. 2.

Y es que, como demuestra este ejemplo, las obras patrióticas, aunque excesivamente circunstanciadas, pueden viajar, encontrar nuevos escenarios y nuevos públicos en otros contextos sociales y geográficos. En México, a lo largo de varias funciones se celebra la victoria de España primero en la guerra de África y luego frente a Perú en 1866, al acabar la guerra del Pacífico.² Del mismo modo, Buenos Aires se alegra por el descubrimiento del submarino Peral a finales de la década de 1880.³

Este teatro se exporta de manera aún más radical: las traducciones permiten a una misma obra pasar las fronteras y enaltecer hoy la construcción de una nación y mañana la de su enemiga. Se conocen, entre otras, transferencias directas de Francia a Alemania,⁴ de España a Colombia, de Francia a España.⁵ Destaca la existencia de una especie de base común, de retórica compartida: en todos los países la unión y la identidad se construyen alrededor de símbolos, acciones, mitos similares, si no intercambiables. A esta permanencia del fondo le corresponde una forma maleable, heterogénea. En el caso español, la producción de la segunda mitad del siglo XIX conserva numerosos rasgos estilísticos de sus orígenes, los del teatro de la guerra de la Independencia, pero también sabe adaptarse a los gustos del público, integrar todas las corrientes nuevas. Por eso este tipo de teatro resulta a la vez tan longevo y tan efímero: cubre los cincuenta años estudiados aquí, pero las piezas por sí mismas raramente viven más de unas semanas. La calidad suele ser mediocre, entre otros motivos por la rapidez de su elaboración, al querer satisfacer a un público que exige una renovación constante del repertorio. Escritura transversal más que

2 *¡Españoles, a Marruecos!* se representa el 13 de junio de 1860 en el teatro de Oriente de México, unos aficionados ponen en escena *En Ceuta y en Marruecos* el 19 de agosto de 1860 en el teatro del Relox, y *Vencer por mar y por tierra* se presenta el 19 de febrero de 1867 en el Gran Teatro Imperial. Véase Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio (1858-1861)*, México, Imprenta Universitaria, 1958, pp. 134 y 138, para las dos primeras obras; ídem, *El teatro en México durante el segundo Imperio (1862-1867)*, México, Imprenta Universitaria, 1959, p. 184, para la tercera.

3 Más datos en *La Correspondencia de España*, 11 382, de 31.5.1889, p. 2.

4 Véase Roswitha Flatz, *Krieg im Frieden. Das aktuelle Militarstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs*, Fráncfort, Klostermann, 1976.

5 Para estos dos últimos casos, véase mi artículo «La guerra de la Independencia y el teatro. Tentativa de creación y de recuperación de una epopeya popular (1840-1868)», en Christian Demange, Pierre Géral, Richard Hocquellet, Stéphane Michonneau y Marie Salgues (eds.), *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 267-287, esp. pp. 282-283.

verdadero género, el teatro de actualidad militar posee una gran facultad de adaptación que explica parte de su éxito.

En todo espectáculo vivo, es evidente que el público, los asistentes, desempeña un papel fundamental. En el teatro de actualidad militar, a veces más cerca de la propaganda que del arte, los espectadores llegan a constituir realmente el eje central. Su reinado es total. El espacio escénico se transforma en tribuna política para la opinión pública; se celebran verdaderos debates, se sostienen oposiciones partidarias. Además de ofrecer la visión de la nación que conforman las élites, la producción da una oportunidad a los participantes para que expresen su adhesión a esta nación, a este modelo concreto. Les permite escenificarse —por su participación en el desarrollo de la obra— y reafirmar su apoyo a la monarquía, al Gobierno. Las funciones menudean en los momentos álgidos, cruciales, de cada conflicto, y el éxito de público que alcanzan ratifica las decisiones clave de la actuación de las autoridades al mando.

Si los espectadores son el blanco de esta «propaganda», para que esta funcione se debe respetar su sensibilidad. Durante los últimos cuarenta años del siglo XIX, no fue posible desarrollar un teatro antipatriótico en España. A lo más encontramos parodias, pero el distanciamiento es únicamente literario. Nunca se ponen en tela de juicio ni el modelo unitario de nación ni la (antigua) grandeza de la Península. El consenso se estructura alrededor de un pasado común y glorioso puesto al servicio del presente o descifrado a la luz de la actualidad. En 1893, la obra *Gerona*, de Pérez Galdós, se estrella estrepitosamente. Parece ser que el público no aguantó la escenificación, en toda su crudeza además, de un sitio que termina con la rendición de los valientes gerundenses.⁶ Resultaba inadmisibles el espectáculo de semejante derrota, y más cuando ya asomaban los primeros síntomas de la agitación marroquí. Por eso también los dramaturgos se dejan seducir por unas imágenes estilizadas, sin asperezas, de la realidad histórica. Con puestas en escena que compiten por reproducir batallas a golpes de cañonazos y salvas de pólvora, se quedan siempre a años luz de un posible realismo, aun cuando la corriente literaria se ha puesto de moda.

6 Lisa P. Condé, *Women in the theater of Galdós: from Realidad (1892) to Voluntad (1895)*, Lewiston, E. Mellen, 1990, pp. 273-274.

La mitificación y la mistificación son constantes. Poner en escena a un «pueblo» al que se quiere agradecer o, por lo menos, que se representa tal y como lo sueñan las élites no es la menor paradoja de este teatro. Emancipación de unas categorías sociales ascendentes, presenta un modelo pasadista de sociedad donde siguen imperando los valores de la aristocracia. Nada sorprendente en una producción pensada para forjar cierta imagen de la nación seleccionando sus mitos fundadores. Ya lo había señalado la historiadora Anne-Marie Thiesse, para quien «la construcción de las naciones y su entrada en la modernidad se hacen caminando para atrás: afirmación de un ayer feliz e intangible antes que promesa de unos mañanas sonrientes».⁷ Sin embargo, el periodo estudiado aquí se abre con la guerra de África, que, por haber sido el único conflicto verdaderamente popular, estaba destinada a ocupar un lugar aparte en la segunda mitad del XIX y a gozar de una mitificación casi inmediata. Según sus mayores estudiosos, esta guerra marca una ruptura, «provoca una verdadera crisis de conciencia revelando la inanidad de ciertos sueños, de ciertas ambiciones», y se convierte en «un arma suplementaria en el combate de la burguesía por conquistar, para su uso exclusivo, el poder político y económico».⁸ En el corpus no hay ninguna modificación del discurso después de esta fecha, en la que el teatro de actualidad militar es un escaparate de las nuevas élites de la nación. Mejor dicho, la única brecha está constituida por el alejamiento progresivo de las élites catalanas, que de un distanciamiento meramente literario llegan a una reivindicación autonómica en el ocaso del siglo.

El «Desastre» separa definitivamente los intereses catalanes de los madrileños, pero sus repercusiones en la oferta teatral son limitadas. Las pantomimas militares y demás obras para gloria del Ejército y de la Armada vuelven a llenar los carteles poco después. Una diferencia, sin embargo, singulariza la nueva producción que acompaña el resurgir de los enfrenta-

7 «La construction des nations et leur entrée dans la modernité se font à reculons: affirmation d'un hier bienheureux et intangible plutôt que promesse de lendemains qui chantent». Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales*, p. 160. La traducción es mía.

8 «[elle] provoque une véritable crise de conscience en révélant l'inanité de certains rêves, certaines ambitions»; «une arme de plus dans le combat de la bourgeoisie pour conquérir à son usage exclusif le pouvoir politique et économique». Marie-Claude Lecuyer y Carlos Serrano, *La guerre d'Afrique*, p. 176. La traducción es mía.

mientos con Marruecos: la casi desaparición de la guerra de África como referente prestigioso. Al contrario de lo que se podía esperar, la victoria de cincuenta años antes ha dejado paso a la derrota cubana, nuevo templo de la memoria guerrera de la Península.⁹ Última paradoja de un teatro que, hasta entonces, había contribuido sin duda a reforzar la línea africana del colonialismo español. Jover Zamora recalcó que resultaba «imposible explicarse por entero la asunción de la pesada carga marroquí a partir del otoño de 1904 —apenas seis años después del Desastre— sin tener presente el recuerdo de la guerra de África, convertido en sustancia épica en la memoria colectiva de los españoles».¹⁰ La mitificación ha terminado su recorrido de la ficción a la realidad y el conflicto desaparece de las tablas, en las que ya no tiene razón de ser.

Por lo demás, nada ha cambiado. Un nuevo héroe popular, el cabo Noval, reemplaza a Eloy Gonzalo en la exaltación del sacrificio. Los lemas son idénticos y los títulos siguen rezando *Todo por España, ¡Por la patria!, Patria, ¡El hijo de la patria!*... Este inmovilismo se enmarca en una evolución teatral global inscrita también en el estancamiento. Serge Salaün ha demostrado que el cambio de siglo no conllevó ninguna modificación de la oferta teatral. La Península se mantiene al margen de la historia europea del teatro simbolista o modernista y las escasísimas tentativas que hubieran podido ver la luz abortan por culpa de una infraestructura teatral tan poco preparada para estas innovaciones como el público.¹¹ Más aún, el espectáculo vivo no hace sino reflejar una situación común a toda la literatura española de la época, cuyo «populismo» —entendido como «la búsqueda de un *pueblo* que se inventa como tema, se manipula como esperanza y se desea como imaginario auditorio»—¹² es considerado por Mainer como el principal defecto y el responsable de su fracaso. Al margen de la historia literaria del nuevo siglo, España tampoco consigue realmente coger el tren de la colonización, en cuyo debate nunca pasa de ser un invitado al que se tolera siempre que no moleste excesivamente.

9 Véase mi artículo «Du Rif à Tétouan via Cuba. La théâtralisation de la mémoire coloniale en Espagne au début du XX^e siècle (1909-1912)», *Hispanística* xx, 25 (2007), pp. 327-338.

10 José María Jover Zamora, *La civilización española*, p. 292.

11 Serge Salaün, «Modernidad vs. modernismo», esp. pp. 113-114.

12 José-Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999, 5.^a ed., p. 70. La cursiva es del autor.

CATÁLOGO DEL CORPUS

La lista presenta, para cada obra, el título, el autor (cuando se conoce), el acontecimiento que constituye su tema, los datos de publicación o, en caso de texto manuscrito, la biblioteca en la que se encontró y la signatura. Las siglas y abreviaturas utilizadas son BN (= Biblioteca Nacional de España), CIDD (= Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona) y F. March (Fundación Juan March, en Madrid).

[Sin título], A. A. (guerra de África), texto publicado en *El Cañón Rayado* (Barcelona), 18, de 29.1.1860, p. 2.

A bordo de la Numancia, Emilio Álvarez Giménez (1866, guerra del Pacífico), Pontevedra, Impr. del Siglo, 1866.

A Cuba, y ¡viva España!!, Rufino Cortés (Cuba), Sevilla, Est. Tip. de C. del Valle, 1895.

A la toma de Tetuán, César Romano (guerra de África), BN, ms. 14 218¹⁵.

¡A las filas!, Pedro A. Roza (Cuba), Cádiz, Tip. de Cabello y Lozón, 1900.

¡A Melilla! ¡Viva España!, Casimiro Servat (1893), BN, ms. 14 105⁹.

¡Abajo los Borbones!, Luis Pacheco (Revolución de 1868), Barcelona, Impr. de los Hijos de Doménech, 1868.

Adelante a Tánger, Luis Prudencio Álvarez (guerra de África), BN, ms. 14 218¹⁷.

Ajamalaji-maja (= *¡Corre que te cogen!*), Luque Arcadio (guerra de África), zarzuela publicada en *El Cañón Rayado* (Barcelona), 1, 2 y 3, de 11.12.1859, 15.12.1859 y 18.12.1859 respectivamente, p. 4, en cada caso.

Al África, José María Huici (guerra de África), BN, ms. 14 105⁹.

¡Al África!, Ramón Lon de Compañy (guerra de África), Sevilla, Impr. Las Nove-dades, s. f.

Al África, españoles, anónimo (guerra de África), BN, ms. 14 105²⁰.

Alberto el renegado, anónimo (guerra de África) BN, ms. 14 168⁴.

- Un alcalde en la manigua*, Pascual Martínez Moreno, música de Antonio Mateos Negrillo (Cuba 1898), Murcia, Est. Tip. El Magisterio, 1898.
- Amor patrio*, Pedro Sañudo Loustalet (guerra de África), BN, ms. 14219⁸. [Existe otro manuscrito titulado *Honor patrio* con texto idéntico].
- Amor y patria*, Alfredo Brañas (Cuba), Madrid, R. Velasco Impr., 1897. [= *La voz de la sangre y la voz de la patria*].
- Amor y patria*, R. R. Flores y V. Escalante (Cuba), Valencia, Impr. Unión Tipográfica, 1896.
- Andrés el repatriado*, Manuel Vigo (Cuba, 1899), Barcelona, M. Tasis Impr., 1899.
- El ángel de Tetuán*, F. Faura y Casanova, música de Narciso Anglada (guerra de África), BN, ms. 14219¹⁹.
- El ángel salvador de España o La fragata Numancia después de la victoria*, Juan de Alba y Peña (1866, guerra del Pacífico), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1866.
- Un anglo-hispano*, Benito Vicente Garcés (guerra de África), BN, ms. 14491¹.
- Arturo el repatriado*, Agapito Barnetos (Cuba), Zamora, Impr. Católica El Comentarista, 1899.
- Aún hay marinos. Su triunfo en el Callao*, Ildefonso Antonio Ruiz (1866, guerra del Pacífico), BN, ms. 14334¹⁵.
- ¡Aún hay patria, Veremundo!*, Eduardo Navarro Gonzalvo, música de Fernández Caballero (Cuba), Madrid, R. Velasco, 1898.
- Aurora de libertad*, Rafael María Liern (Revolución de 1868), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1868.
- La aurora de la libertad*, Antonio Rodríguez López (Revolución de 1868), Santa Cruz de la Palma, Impr. de El Time, 1869.
- Banderín de enganche o Mujeres para Cuba*, E. Osuna y Guerrero, música de Barretta (Cuba, 1896), Jaén, Tip. de A. Osuna, 1896.
- Los bereberes del Riff*, Antonio Rodríguez López (guerra de África), BN, ms. 14241⁹.
- El bien de España o Justicia republicana*, Juan Alonso (I República), Valencia, Impr. de V. Daroqui, s. f.
- El bombardeo del Callao*, anónimo (1866, guerra del Pacífico), BN, ms. 14334⁸.
- La botifarra de la llibertat*, Frederic Soler y Hubert (guerra de África 1859-60), Barcelona, Sociedad General de Autores de España, 1934.
- La buena causa (episodio de la acción de Alcolea)*, Emilio Álvarez (Revolución de 1868), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1868.
- El buque submarino*, Enrique Sáez Viruega, música de Mariano Liñán (1889, submarino Peral), Sevilla, 1889, Impr. de E. Bergali.

- El cabecilla Guayaba*, José García Rufino, música de Enrique Martí (Cuba), Madrid, Hijos de E. Hidalgo, 1896.
- Caridad y patriotismo*, Francisco Pareja y Artacho (guerra de África), La Habana, Impr. y Lib. de El Iris, 1872.
- Las Carolinas*, Juan Amoretti Carbonero y Ramón A. Urbano Carrere (1885), Madrid, Administración Lírico-Dramática; Málaga, Impr. de El Mediterráneo, 1885.
- Un catalanista*, J. y F. Quera y Córdoba (1899), Barcelona, Biblioteca de Lo Teatre Regional, 1899,
- Los catalans en África*, Josep Antoni Ferrer Fernández (guerra de África), Barcelona, Impr. de la Publicitat Antoni Flotats, 1860. [= *Al África Minyons + Ja hi van al África + Minyons ja hi som + ¡Ja tornan!*, la primera con música de Francisco Porcell].
- ¡Catalans! ¡Fora las quintas!*, Jaume Piquet (Revolución de 1868), Barcelona, Impr. de L. Tasso, 1870.
- Los cazadores en África*, Feliciano López, música de Miguel Galiana (guerra de África), BN, ms. 14 124⁷.
- El combate del Callao*, Manuel Sánchez Escandón y Marquecho (guerra del Pacífico), BN, ms. 14 126¹⁴.
- Conquistas de la Gloriosa o ¡Viva la libertad!*, Licenciado Vidriera (Revolución de 1868), Sevilla, 1871, F. March, T.19.LIC.
- La convalecencia*, Luis de Eguilaz (Revolución de 1868), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1868.
- El corazón de una madre*, E. de F. (guerra de África), BN, ms. 14 216¹⁹.
- Un corneta en África*, César Tournelle (guerra de África), BN, ms. 14 220³.
- La corona de laurel*, Ramón Chico de Guzmán (muerte de Méndez Núñez, 1870), Madrid, 1870, Impr. de Manuel G. Hernández.
- Corona fúnebre o Un mártir de la república*, Jacinto Aranaz (I República), Alicante, Est. Tip. de José Marcili, 1870.
- La Covadonga*, Enrique Ceballos Quintana (1866, guerra del Pacífico), BN, ms. 16 122.
- La cruz de la redención*, Joan Palou i Coll (guerra de África), BN, ms. 14 117¹⁷.
- La cruz de San Fernando*, Juan Mailló (Cuba), BN, ms. 14 120⁸.
- Cuadro dramático para solemnizar el aniversario de Tetuán*, anónimo (guerra de África), BN, ms. 14 359⁴.
- Cuba*, Jesús López Gómez, música de Tomás Reig (Cuba), Madrid, R. Velasco Impr., 1896.
- Cuba es de España*, Juan de la Coba Gómez (Cuba), Orense, Impr. de Coplas, 1895.

- Cuba española*, Rafael Lucas Martínez (Cuba, 1895), Zaragoza, Est. Tip. de E. Rodríguez, s. f.
- Cuba libre*, Federico Jaques y Aguado (1887), Madrid, José Rodríguez, 1887.
- Cuba para España*, Rafael del Castillo, música de Martín Conti (Cuba 1896), Barcelona, Impr. de J. Farnades, 1896.
- Un defensor de Melilla*, Vicente Tafalla Campos (1893), Alicante, Est. Tip. de V. Botella, 1893.
- La despedida de un quinto*, José Pérez López (Cuba), Madrid, Florencio Fisco-witch, 1897.
- Dos hijos*, José Fernández Bremón (1876, guerra de los Diez Años), Madrid, Est. Tip. de E. Cuesta, 1876.
- Dos prisioneros en Tánger*, anónimo (guerra de África), BN, ms. 14 128⁶.
- Los dramas de la guerra*, V. Moreno de la Tejera (Cuba, 1897), Madrid, Celestino Apaolaza Impr., 1897.
- En Ceuta y en Marruecos*, Juan de la Puerta Vizcaíno, música de José Rogel (guerra de África), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1859. [Versión autorizada de *Un gitano en Marruecos*].
- El entusiasmo español o La guerra de África con Marruecos*, Juan Bergaño (guerra de África), Toro, Impr. de Andrés Cabrada, 1859.
- Un episodio de la guerra de África*, Francisco Jimenez y María (guerra de África), BN, ms. 14 239¹⁶.
- Escenas de campamento*, Pedro Ni[c]eto de Sobrado (guerra de África), Madrid, Impr. de Cristóbal González, 1860.
- España*, Narciso Díaz de Escovar, Barcelona, Biblioteca de El Bien Público, s. f.
- España*, Francisco Tomás y Estruch (1893), Gracia (Barcelona), s. n., 1893.
- España en Cuba*, Ricardo Caballero y Martínez, música de Vicente Peydró (Cuba, 1896), Ferrol / Madrid, Impr. de R. Pita, 1896.
- España laureada*, Víctor Caballero y Valero (guerra de África), La Habana, Impr. del Gobierno y Capitanía General, 1861.
- ¡España libre!*, José Julián Cabero y Luis Pacheco (Revolución de 1868), Barcelona, Est. Tip. de Narciso Ramírez y Cía., 1868.
- España libre*, José Rodríguez Garrido (Revolución de 1868), Córdoba, s. n., 1868.
- España triunfante en Marruecos o La toma de Tetuán*, Miguel María Jiménez (guerra de África), BN, ms. 14 224⁷.
- España y África*, Francisco de Paula Velázquez y Lorente, Julián Castellanos y Velasco, y Gabriel Bueno y García (guerra de África), BN, ms. 14 138⁷.
- Espanoles, ¡a Marruecos!*, Víctor Caballero y Valero (guerra de África), La Habana, Impr. y Lib. de El Iris, de Majín Pujola y Cía., 1860.
- ¡Espanoles a Marruecos!*, Diego Segura (guerra de África), BN, ms. 14 137⁵.
- Espanoles a Tetuán*, anónimo (guerra de África), BN, ms. 14 221¹⁷.

- Los españoles en África*, José O. Molgosa Valls y José María Pous, música de Ricardo Giménez (Melilla, 1894), Barcelona, Impr. Pujol y Cía., 1894.
- Los españoles en África en 1860*, Antonio Redondo (guerra de África), Cádiz, Impr. de la Revista Médica, 1861.
- Los españoles en Méjico*, José María Gutiérrez de Alba (México, 1862), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1862.
- Españoles sobre todo*, Casiano Balbas (Cuba 1887), Puerto Rico, Tip. El Comercio de T. Anfosso, 1887.
- Españoles, viva España, a las armas, a triunfar*, Juan Díaz Ferrari (guerra de África), BN, ms. 14224⁶.
- Españoles, ¡viva Francia!*, Alberto Matienzo (1898), Valladolid, Jorge Montero, 1898.
- ¡El estandarte español a las costas africanas!*, anónimo (guerra de África), BN, ms. 14318⁷.
- Familia y patria*, Isidoro Martínez Sanz (Cuba, 1896), Madrid, Impr. de Evaristo Odriózola, 1896.
- Fantasia morisca*, Gabriel Merino y Pichilo (Melilla, 1893), Madrid, Florencio Fiscowitch, 1893.
- Un fill digne de Alacant o Entusiasmo contra el moro*, Francisco Tordera (guerra de África), Alicante, Impr. y Lit. de la Viuda de Carratalá, 1860.
- Flor la cantinera*, Juan de la Coba Gómez (guerra de África), BN, ms. 14221¹⁰.
- Las francesillas*, Serafi Pitarra [Frederic Soler i Hubert] (guerra de África), Barcelona, Impr. de Salvador Bonavía, 1909.
- Lo general Bumbum o Una embaixada moruna*, P. Garriga y Folch (Melilla, 1893), Barcelona, Est. Tip. de La Hormiga de Oro, 1894.
- El genio de Castilla*, Juan Clemente Caveró Martínez (guerra de África), BN, ms. 14223⁹. [Es otra versión, algo distinta, de *Viva España*, del mismo autor].
- Gibraltar en 1890*, José Picón (Gibraltar, escrito a raíz de la guerra del Pacífico), Madrid, Impr. del Centro General de Administración, 1866.
- Un gitano en Marruecos*, Z. de la R. U. (guerra de África), BN, ms. 14222¹⁷. [Primera versión, censurada, de *En Ceuta y en Marruecos*].
- Gloria a los bravos*, anónimo (guerra de África), BN, ms. 14223²⁰.
- La gloria de España*, Carlos Montealegre (guerra de África), BN, ms. 14222⁴.
- Los golfos*, E. Sánchez Pastor, música de Ruperto Chapí (Cuba, 1896), Madrid, Arregui y Aruej, 1896.
- El grito de guerra*, Manuel García Muñoz (guerra de África), Granada, Impr. de José María Zamora, 1859.
- El grito español*, Ramón Franquelo, música de Eduardo Ocón (guerra de África), Málaga, Impr. del Círculo Literario, 1859.

- La guerra*, Antonio Fernández y García (Cuba, 1895), Málaga, Tip. de Poch y Creixell, 1895.
- La guerra*, Joaquín López Barbadillo (Cuba), Madrid, Florencio Fiscowitch, 1896.
- Guerra al moro*, Juan de la Coba Gómez (guerra de África), BN, ms. 14237¹².
- La guerra de África y La toma de Tetuán*, anónimo (guerra de África), BN, ms. 14202⁶.
- Guerra y amor en Marruecos o La bella cantinera*, Ricardo López Arcilla (guerra de África), BN, ms. 14222⁵.
- El guirigay*, Eduardo Navarro Gonzalvo, música de Teodoro San José (Melilla, 1893), Madrid, Florencio Fiscowitch, 1894.
- Un herido de África*, Gregorio Perogordo y Rodríguez, música de José García (guerra de África), BN, ms. 14222⁶.
- El héroe de Anghera*, Miguel Ayllón y Altolaguirre (guerra de África), BN, ms. 14169². [Texto editado luego en Cádiz, 1860, Impr. de la Revista Médica].
- Un héroe de Cabrerizas*, Tirso Morales (Cuba), BN, ms. 14488¹⁰.
- Un héroe del Callao*, anónimo (1866, guerra del Pacífico), BN, ms. 14337².
- Los héroes de Melilla*, Anselmo González (1893), BN, ms. 14437².
- Los hijos de España*, anónimo (guerra de África), BN, ms. 14232².
- El honor español*, Francisco Suárez (1866, guerra del Pacífico), Ferrol, Impr. de Taxonera, 1866.
- Honor patrio*, Pedro Sañudo Loustalet (guerra de África), BN, ms. 14219⁸. [= *Amor patrio*].
- El insurrecto cubano*, Eleuterio Llofríu y Sagra (Cuba, 1872), Madrid, Impr. de S. López, 1872.
- La judía en el campamento. Glorias de África*, Pedro Espina y Pedro Macía (guerra de África), BN, ms. 14207⁴.
- Lágrimas y laureles*, Antonio Altadill (guerra de África), Barcelona, Impr. de Jaime Jepús, 1860.
- ¡Maldita sea la guerra!*, Rafael del Castillo y Juan J. Uguet (Guerra Carlista), Barcelona, Impr. del Heredero de Pablo Riera, 1874.
- Marruecos o La guerra santa*, José María Huici (guerra de África), BN, ms. 14225³. [Está presentada como la traducción de una obra francesa de un tal Julio Lichtenstein].
- Marta y María o La muerte de Maceo*, Tres Ingenios Ignorados (Cuba, 1898), Barcelona, Impr. de Francisco J. Altés, 1898.
- Un mártir por la patria: Eloy Gonzalo en Cascorro*, Alfredo Andrés y Pastor (Cuba), Madrid, Impr. de Ambrosio Pérez y Cía., s. f.
- Los mártires de Cochinchina*, Víctor Esmenjaud (1859, Cochinchina), BN, ms. 14225⁹.

- Las matanzas de Orán*, Pedro Escamilla (1881), Madrid, Est. Tip. de M. P. Montoya y Cía., 1881.
- Moros en l'horta o El riffiño Ben-Cheroni*, Luis Bernat Ferrer (Melilla, 1893), Valencia, Impr. de Manuel Alufre, 1893.
- Los moros del Riff*, Carlos Peña-Rubia y Tello [Enrique Pérez Escrich] (guerra de África), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1859.
- Moros y cristianos*, César Romano (guerra de África), BN, ms. 14216¹⁷.
- Muerte de Maceo*, Manuel Dolcet (Cuba), Barcelona, F. Badia, 1897.
- Noticias suyas*, Enrique Ceballos Quintana (Cuba, 1897), Madrid, Sucesores de Rodríguez y Odriózola, 1897.
- La ocupación de Tetuán por el ejército español*, Juan Pizarro (guerra de África), BN, ms. 14219¹⁶.
- Odios africanos o La batalla de Melilla*, Jesús López Gómez (1893), BN, ms. 14460¹³. [Incompleta].
- O'Donnell y Muley Abbas o La paz de Tetuán*, José Castro y Orozco, marqués de Gerona (guerra de África), en *Obras poéticas y literarias*, t. I, Madrid, Impr. Est. de M. Rivadeneyra, 1861.
- El once de febrero o La proclamación de la República*, José Fernández Camacho (I República), Madrid, Impr. de Pedro Arienzo, 1873.
- El pabellón español en África*, J. Martínez Rives (guerra de África), Burgos, Est. Tip. de Timoteo Arnaiz, 1859.
- El padre Carlet y doña Patrocinio*, Campoamor, Antonio (Revolución de 1868), Valencia, 1868, Impr. de Salvador Amargós.
- Una página de gloria*, Casademunt, Regino Federico y Escalera (Filipinas), Manila, Impr. de Ramírez y Giraudier, 1876.
- El paso de los Castillejos por el ejército español en África, el día 1.º de enero de 1860*, Manuel María Yacosa y León (guerra de África), BN, ms. 14216⁵.
- ¡Patria!*, Carmelo Navarro Reverter (Cuba), Valencia, Impr. de Manuel Alufre, 1898.
- ¡Patria!*, Venancio Serrano Clavero (Cuba), Valencia, Impr. de Francisco Vives Mora, 1896.
- Patria y caridad*, Narciso Díaz de Escovar (Cuba, 1897), Málaga, Tip. de Arturo Gilabert, 1897.
- El patriotismo español y la insurrección de Cuba*, Rafael Villa (Cuba, 1871), La Habana, Impr. El Pensamiento, 1871.
- La paz*, Ricardo Puente y Brañas, música de Cristóbal Oudrid (Guerra Carlista), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1876.
- Les píncoles d'Holloway o La pau de Espanya*, Serafi Pitarra [Frederic Soler i Hubert] (guerra de África), Barcelona, Sociedad General de Autores de España, 1934.

- La playa de Algeciras*, Pedro Ni[c]eto de Sobrado (guerra de África), Madrid, Impr. de D. Anselmo Santa Coloma, 1859.
- ¡Pobre mare!*, Joan Ventura Rodríguez (Cuba, 1898), Barcelona, Campins, 1898.
- Por España y su bandera*, Antonio Enrique de Zafra (Cuba, 1872), La Habana, Impr. Militar de la Viuda de Soler y Cía., 1872.
- Un prisionero en Tetuán*, Joaquín Martínez y Tomás (guerra de África), BN, ms. 14154¹.
- Lo pronunciamient*, Jaume Piquet y Piera (Revolución de 1868), Barcelona, Impr. de la Viuda e Hijos de Gaspar, 1868.
- El pueblo rey o ¡Viva España con honra!*, Calixto Navarro y Mediano (Revolución de 1868), Madrid, José María Pérez, 1869.
- El puente de Alcolea*, José Julián Cabero (Revolución de 1868), Barcelona, Impr. de los Hijos de Domenech, 1868.
- ¡Quince bajas!*, Pascual Millán (1898, Cuba), Madrid, Impr. de El Enano, 1899.
- El quinto de Garrovillas*, Andrés Mesonero Gutiérrez (1874, Guerra Carlista), Cáceres, Impr. de Nicolás M.^a Jiménez, 1874.
- El quinto mandamiento*, Ricardo Caballero y Martínez (Guerra Carlista), Madrid [Barcelona], Impr. de J. Jepús, 1873.
- Un recluta en Tetuán*, José Gutiérrez de Alba (guerra de África), Madrid, Impr. de D. Anselmo Santa Coloma, 1860.
- La redención de España*, Antonio Luis Carrión (Revolución de 1868), Málaga, 1868.
- La redención de la patria*, Evaristo Silió y Gutiérrez (Revolución de 1868), Madrid, José Rodríguez, 1868.
- El regreso del soldado*, Faustino Jouve (guerra de África), BN, ms. 14586¹⁴.
- El renegado*, anónimo (guerra de África), BN, ms. 14152⁷.
- Los renegados*, anónimo (guerra de África), texto publicado en *El Cantón Extremeño*, 279, de 4.6.1895, p. 2.
- Repatriado*, José Hernández Gasque (Cuba), Segovia, Impr. del Sucesor de Alba, 1898.
- El rescate de la Covadonga*, anónimo (1866, guerra del Pacífico), BN, ms. 14477¹³.
- Retorn (el repatriat)*, Manel Rovira y Serra (Cuba, 1898), Barcelona, A. López Robert Impr., s. f.
- El retrato del muerto*, José Estrañi, (Guerra Carlista), Valladolid, Impr. de Gaviria y Zapatero, 1874.
- Roja y gualda*, Adelaida Muñoz y Más (Cuba), Madrid, Impr. de los Hijos de José M.^a Ducazcal, 1898.
- ¡Sacrificios heroicos!*, Manuel Núñez de Matute (Cuba), Madrid, s. n., 1897.

- La salvación de España*, anónimo (Revolución de 1868), BN, ms. 14333⁹.
- Sangre española*, Miguel Rey (Cuba), Tortosa, Impr. de José L. Foguet Sales, 1897.
- Santiago y a ellos*, Luis de Eguilaz (guerra de África), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1859.
- La soberanía nacional*, Darío Céspedes (Revolución de 1868), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1869.
- Un soldado voluntario o La toma de Tetuán*, Juan Landa (guerra de África), Barcelona, Est. Tip. de Narciso Ramírez, 1860.
- Los sucesos de Orán*, Emilio Leal Arnaiz (1881), Madrid, R. Velasco Impr., 1881.
- Un sueño o La España y el genio del bien y del mal*, Fausto López Vela (1866, guerra del Pacífico), Madrid, Impr. de José Morales, 1866.
- Tetuán por España*, anónimo (guerra de África), BN, ms. 14228¹.
- Tetuán por España*, Antonio Rodríguez López (guerra de África), BN, ms. 14241⁹. [2.^a parte de *Los bereberes del Riff*].
- ¡Tetuán por los españoles!*, Simón Vera y Vicente Lalama (guerra de África), Madrid, Vicente de Lalama, 1860.
- El tío Bulo o El bautismo de Malacafú*, anónimo (guerra de África), BN, ms. 14217⁴.
- La toma de Lanao. ¡Viva España!*, Juan de la Coba Gómez (Filipinas), Orense, Imprenta de Coplas, 1895.
- La toma del Serrallo o El ejército español en África*, Juan Pizarro (guerra de África), BN, ms. 14222².
- La toma de Tetuán* (I), Juan de Alba, música de Carlos Llorens y Robles (guerra de África), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1860.
- La toma de Tetuán* (II), Mariano Trigueros (guerra de África), Carmona, Impr. de José M.^a Moreno, 1860.
- La toma de Tetuán* (III), Rafael María Liern, música de J. Miró (guerra de África), Valencia, José Rius, 1861.
- La toma de Tetuán* (IV), Catalina Larripa (guerra de África), BN, ms. 14220⁷.
- La toma de Tetuán o Un triunfo más para España*, Enrique Ramírez y Antonio María Márquez, música de Manuel Nieto (hijo) (guerra de África), Córdoba, Impr. de la Alborada, a cargo de José Gómez, 1860.
- El triunfo de la marina española en las aguas del Perú*, Luis Mejías y Escassy (1866), BN, ms. 14265².
- Triunfo la libertad o La batalla del puente de Alcolea*, José Pascual y Torres (Revolución de 1868), Málaga, Impr. de Martínez Nieto, 1870.
- La última pincelada*, Felipe Carrasco de Molina (guerra de África), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1862.
- La unión en África*, M. Vicente Roca y Carmelo Calvo y Rodríguez (guerra de África), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1860.

- Valencianos con honra*, Francisco Palanca Roca (Sexenio Democrático), Valencia, Impr. de Victorino León, s. f.
- Vencer por mar y por tierra*, Antonio Mendoza (1866, guerra del Pacífico), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1866.
- Viaje a Cádiz*, Fernando Viñas (submarino Peral, 1889), Madrid, R. Velasco Impr., 1889.
- Viva Cuba de España*, J. L. G. (Cuba, 1895), BN, ms. 14493⁷. [Otra versión, distinta, de *Cuba*, de Jesús López Gómez].
- ¡Viva Cuba española!*, Pedro Marquina y José Olier (Cuba, guerra de los Diez Años), Madrid, Impr. de F. García y D. Caravera, 1876.
- ¡Viva Cuba española!*, Isidoro Martínez Sanz y Enrique Casado del Río (Cuba, guerra de los Diez Años), Madrid, Tip. Ed. de Bravo y Prugent, 1871. [Otra versión de *Familia y patria*, del mismo autor].
- ¡Viva España!*, Juan Clemente Caveró Martínez (guerra de África), BN, ms. 14223²³.
- ¡Viva España!*, Eduardo Ruiz Valle, música de Joaquín González Palomares (Cuba, 1896), Málaga, Impr. de M. Cerbán, s. f..
- ¡Viva España! o Episodios de un soldado*, Mariano González Sáez (Cuba, 1897), Valladolid / Madrid, Impr. de L. Miñón, 1897.
- ¡Viva España! o Voluntarios a Cuba*, Gabriel García (Cuba), CIDD, ms. 62672. [Plagio de *El grito español*, sobre la guerra de África, de otro autor].
- ¡Viva la paz!*, Rafael María Liern (Guerra Carlista, 1876), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1876.
- ¡¡Viva Peral!!*, Ezequiel Alcalde Varela (1889), Valladolid, Estab. Tip. de Eduardo Saenz, 1889.
- Un voluntari de Cuba o L'honra de un jornaler*, Jaume Piquet y Piera (Cuba, guerra de los Diez Años), Barcelona, Impr. de Henrich y Cía., 1891.
- Un voluntario a Cuba*, Josefa Pérez (Cuba), BN, ms. 14400¹⁵.
- Los voluntarios*, Fiacro Yraizoz, música de Gerónimo Giménez Bellido (guerra de África), *La Novela Cómica*, 165 (1919).
- Volviendo de Tetuán*, Carlos Domínguez Arribas y Gregorio Perogordo y Rodríguez (guerra de África), BN, ms. 14855².
- La voz de España*, Antonio Altadill (guerra de África), BN, ms. 14223¹⁸.
- La voz de la patria*, Rosario de Acuña (Melilla, 1893), Madrid, R. Velasco Impr., 1893.
- La voz de la sangre y la voz de la patria* (Cuba), Alfredo Brañas, Madrid, R. Velasco Impr., 1897. [= *Amor y patria*, del mismo autor].
- La vuelta a la patria*, Juan de Alba (guerra de África), BN, ms. 14218¹⁹.
- La vuelta del soldado*, Enrique Autric (Cuba), Madrid, R. Velasco Impr., 1897.
- La vuelta del voluntario de la guerra de África*, Manuel María Yacosa y León (guerra de África), BN, ms. 14226².

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Historia

- ALARCÓN, Pedro Antonio de (1974) [1859], *Diario de un testigo de la guerra de África*, Madrid, Ediciones del Centro.
- ALONSO, Cecilio (1982), «Apuntes para una bibliografía de la guerra de África (1859-1860)», *Transfretana: Revista del Instituto de Estudios Ceuties*, 2, pp. 51-73.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (1996), «El nacionalismo español como mito movilizador, 1808-1939», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 264, pp. 42-43.
- ANGUERA, Pere (1998), «Nacionalismo e historiografía en Cataluña. Tres propuestas en debate», en Carlos Forcadell (ed.), *Nacionalismo e historia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 73-88.
- BACHOUD, Andrée (1988), *Los españoles ante las campañas de Marruecos*, Madrid, Espasa-Calpe («Espasa Universidad», 14).
- BARÓN FERNÁNDEZ, José (1994), *Los movimientos insurreccionales valencianos durante la Primera República*, Valencia, Consell Valencià de Cultura («Serie Minor», 13).
- BARRACHINA, Marie-Aline (1998), *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste. 1936-1945*, Grenoble, Université Stendhal.
- BASDEVANT, Jules (1919), *Traité et conventions en vigueur entre la France et les puissances étrangères*, t. II, París, Imprimerie Nationale.
- BERAMENDI, Justo G. (1998), *Alfredo Brañas no rexionalismo galego*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas («Brañiana», 2).
- BOTREL, Jean-François (1982), «Nationalisme et consolation dans la littérature populaire espagnole des années 1898», en Claude Dumas (ed.), *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIX^{ème} siècle*, Lille, Université de Lille II, pp. 63-98.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1997) [1882], *Discurso sobre la nación* (Ateneo de Madrid, 6 de noviembre de 1882), introd. de Andrés de Blas Guerrero, Madrid, Biblioteca Nueva.

- CARR, Raymond (1985) [1982], *España, 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 3.^a ed.
- CASTEL, Jorge (1954), *La actividad de España en Marruecos desde el principio del siglo XIX hasta la paz de Tetuán (1800-1860)*, Madrid, Marto Impr. («Cuadernos de Historia de las Relaciones Internacionales y Política Exterior de España»).
- CIRUJANO MARÍN, Paloma, Teresa ELORRIAGA PLANES y Juan Sisinio PÉREZ GARZÓN (1985), *Historiografía y nacionalismo español, 1834-1868*, Madrid, Centro de Estudios Históricos («Monografías», 2).
- CLEMESSY, Nelly (1982), «Alfredo Brañas et le régionalisme galicien en 1889», en Claude Dumas (ed.), *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIX^{me} siècle*, Lille, Université de Lille II, pp. 49-62.
- CORCUERA ATIENZA, Francisco Javier (1984), «Nacionalismo y clases en la España de la Restauración», *Estudios de Historia Social*, 28-29 (enero-junio): *Los nacionalismos en la España de la Restauración*, pp. 249-282.
- COVO, Jacqueline (1992), «Chronologie de l'intervention française et de l'Empire», en Daniel Meyran (ed.), *Maximilien et le Mexique (1864-1867)*, Perpignan, Presses de l'Université de Perpignan, pp. 35-36.
- DEMANGE, Christian (1998), *Le Dos de Mayo: mythe et fête nationale. Contribution à l'étude de la symbolique nationale en Espagne (1808-1936)*, tesis doctoral dirigida por Carlos Serrano, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses.
- DOMERGUE, Lucienne (ed.) (1996), *Pueblo, nación y élites: España contemporánea*, París, Ophrys («Ibéricas», 9).
- ELORZA, Antonio (1990), «Las ideologías de resistencia a la modernización y el nacionalismo», *Historia Contemporánea*, 4, pp. 341-353.
- (1994), «El nacionalismo vasco: la invención de la tradición», *Manuscrits*, 12, pp. 183-192.
- ENGELS, Friedrich (1973) [1860], «La guerra mora, artículos de fondo de la *New-York Daily Tribune*», en Karl Marx y Friedrich Engels, *Revolución en España*, Esplugues de Llobregat (Barcelona), Ariel, 4.^a ed., pp. 173-190.
- FEIJOO GÓMEZ, Albino (1992), «Quintas y protesta social en el siglo XIX español», *Historia* 16, 17/191, pp. 19-30.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1948), «Reacción popular ante el desastre», *Arbor*, 36/XI, pp. 379-397.
- FIGUERO, Javier, y Carlos G. SANTA CECILIA (1997), *La España del desastre*, Barcelona, Plaza y Janés («Así fue», 12).
- FOX, Inman (1997), *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra («Historia. Serie menor»).
- FRADERA, Josep Maria (2000a), «El huso y la gaita (un esquema sobre cultura y proyectos intelectuales en la Cataluña del siglo XIX)», *El nacimiento de los intelectuales en España (Ayer, 40)*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea / Marcial Pons, pp. 25-49.

- FRADERA, Josep Maria (2000*b*), «Juan Prim y Prats (1814-1870). Prim conspirador o la pedagogía del sable», en Isabel Burdiel y Manuel Pérez Ledesma (eds.), *Liberales, agitadores y conspiradores*, Madrid, Espasa-Calpe («Espasa Biografías»), pp. 239-266.
- FUSI, Juan Pablo (2000), *España: la evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de Hoy («Historia»).
- GARCIA BALANÀ, Albert (1997), «Ordre industrial i transformació cultural a la Catalunya de mitjan segle XIX: a propòsit de Josep Anselm Clavé i l'associacionisme coral», *Recerques*, 33, pp. 103-134.
- (2002), «Patria, plebe y política en la España isabelina: la guerra de África en Cataluña (1859-1860)», en Eloy Martín Corrales (ed.), *Marruecos y el colonialismo español (1859-1912): de la guerra de África a la «penetración pacífica»*, Barcelona, Bellaterra, pp. 13-77.
- GARCÍA ROVIRA, Anna Maria (ed.) (1999), *España, ¿nación de naciones? I Jornades Jaume Vicens Vives (Ayer, 35)*, Madrid, Marcial Pons.
- GIRÁLDEZ LOMBA, Antonio (1998), *El año del «Desastre», 1898 en Vigo*, Vigo, Instituto de Estudios Vigueses (Fundación Provigo).
- GUERRERO, Rafael (1895) [1893], *Crónica de la guerra del Riff*, Barcelona, M. Maucci, 3.^a ed.
- HOBBSBAWM, Eric J. (1990), *Nations et nationalisme depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, París, Gallimard («Bibliothèque des Histoires»).
- JOVER ZAMORA, José María (1991), *Realidad y mito de la Primera República: del «gran miedo» meridional a la utopía de Galdós*, Madrid, Espasa-Calpe («Colección Austral», 194).
- (1992), *La civilización española a mediados del siglo XIX*, Madrid, Espasa-Calpe («Colección Austral», 259).
- JUARISTI, Jon (1997), *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1998) [1987], *El linaje de Aitor: la invención de la tradición vasca*, Madrid, Taurus pensamiento («La Otra Historia de España», 15).
- JULIEN, Charles-André (1978), *Le Maroc face aux impérialismes, 1415-1956*, París, J. A.
- LAFUENTE, Modesto (1882), *Historia general de España*, t. VI, Barcelona, Montaner y Simón.
- LANDA, Nicasio (1860), *La campaña de Marruecos: memorias de un médico militar*, Madrid, Impr. de Manuel Álvarez.
- LECUYER, Marie-Claude, y Carlos SERRANO (1973), *La guerre d'Afrique (1859-1860) et ses répercussions en Espagne. Recherches sur le colonialisme et ses différentes idéologies en Espagne (1859-1904)*, tesis mecanografiada, Université de Paris VIII.

- LLORENS I VILA, Jordi (1988), *Catalanisme i moviments nacionalistes contemporanis (1885-1901). Missatges a Irlanda, Creta i Finlàndia*, Barcelona, Rafael Dalmau («Episodis de la Història», 271).
- MAIZA OZCOIDI, Carlos (1995), «La definición del concepto del honor. Su entidad como objeto de investigación histórica», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie IV («Historia Moderna»), 8, pp. 191-209.
- MAR-MOLINERO, Clare, y Angel SMITH (eds.) (1996), *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula: competing and conflicting identities*, Oxford / Washington, Berg.
- MASRIERA, Arturo (1930), *Barcelona isabelina y revolucionaria*, Barcelona, Editorial Poliglota.
- MOISAND, Jeanne (2008), *Madrid et Barcelone, capitales culturelles en quête de nouveaux publics (production et consommation comparées du spectacle, vers 1870 – vers 1910)*, tesis doctoral dirigida por Christophe Charle, Florencia, European University Institute.
- NOIRIEL, Gérard (2009), *Histoire. Théâtre. Politique*, Marsella, Agone («Contre-feux»).
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar (1860), *Recuerdos de la campaña de África*, Madrid, Impr. a cargo de José M. Rosés.
- PAN MONTOJO, Juan (coord.) (1998), *Más se perdió en Cuba: España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza.
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio (1998), «Valores patrióticos y conocimiento científico: la construcción histórica de España», en Carlos Forcadell (ed.), *Nacionalismo e historia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 29-51.
- PRAT DE LA RIBA, Enric, y Pere MUNTANYOLA (1953), *Compendi de la doctrina catalanista*, México, Edicions Catalanes de Mèxic («Monografies Bages», 1).
- RENAN, Ernest (1997) [1882], *Qu'est-ce qu'une nation?*, París, Mille et Une Nuits («La Petite Collection», 178).
- REPARAZ, Gonzalo de (1907), *Política de España en África*, Barcelona, Impr. Barcelonesa.
- RIQUER I PERMANYER, Borja de (1994), «La débil nacionalización española del siglo XIX», *Historia Social*, 20, pp. 97-114.
- RUIZ TORRES, Pedro (1998), «Nacionalismo y ciencia histórica en la representación del pasado valenciano», en Carlos Forcadell (ed.), *Nacionalismo e historia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 117-141.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio (1940), *Historia de la censura gubernativa en España*, Madrid, Aguilar.
- SALES DE BOHIGA, Nuria (1974), *Sobre esclavos, reclutas y mercaderes de quintos*, Barcelona, Ariel.

- SERRALLONGA URQUIDI, Joan (1998), «La guerra de África y el cólera (1859-1860)», *Hispania*, 58/1 (198), pp. 233-260.
- SERRANO, Carlos (1982), «Diversités régionales et régionalismes péninsulaires face à la guerre de Cuba (1895-1898)», en Claude Dumas (ed.), *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIX^{ème} siècle*, Lille, Université de Lille II, pp. 99-120.
- (1984a), *Final del Imperio: España 1895-1898*, Madrid, Siglo XXI («Estudios de Historia Contemporánea»).
- (1984b), «Patriotismes, questions coloniales et mouvements ouvriers en Espagne à la fin du XIX^{ème} siècle», en Antonio Elorza, Michel Ralle y Carlos Serrano (eds.), *Le Mouvement Social, 128: Mouvements ouvriers espagnols et questions nationales. 1868-1936*, pp. 15-25.
- (1987), *Le tour du peuple. Crise nationale, mouvements populaires et populisme en Espagne (1890-1910)*, Madrid, Casa de Velázquez («Bibliothèque de la Casa de Velázquez», 2).
- (1994), «La conquista de la palabra simbólica: himno y revolución», *Escritura y revolución en España y América Latina en el siglo XX*, Madrid, Fundamentos, pp. 9-24.
- (1999), *El nacimiento de Carmen: símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus («Pensamiento»).
- (2000a), «Mariana Pineda (1804-1831). Mujer, sexo y heroísmo», en Isabel Burdiel y Manuel Pérez Ledesma (eds.), *Liberales, agitadores y conspiradores*, Madrid, Espasa-Calpe («Espasa Biografías»), pp. 99-126.
- (2000b), «El nacimiento de los intelectuales: algunos replanteamientos», *El nacimiento de los intelectuales en España (Ayer, 40)*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea / Marcial Pons, pp. 11-23.
- (ed.) (2000c), *Nations en quête de passé: la péninsule ibérique (XIX^e-XX^e siècles)*, París, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne («Ibérica-Essais», 1).
- SEVILLA ANDRÉS, Diego (1960), *África en la política española del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- THIESSE, Anne-Marie (1999), *La création des identités nationales. Europe XVIII^{ème}-XX^{ème} siècles*, París, Seuil («L'Univers Historique»).
- VARELA, Javier (1994), «Nación, patria y patriotismo en los orígenes del nacionalismo español», *Studia Historica – Historia Contemporánea*, XII, pp. 31-43.
- VILAR, Pierre (1984), «Estado, nación, patria en España y en Francia, 1870-1914», *Estudios de Historia Social*, 28-29 (enero-junio): *Los nacionalismos en la España de la Restauración*, pp. 7-41.
- (1994), «Les concepts de 'nation' et de 'patrie' chez les Espagnols du temps de la guerre d'Indépendance», *Ibérica*, nouvelle série, 4, pp. 75-93.

Literatura, teatro y espectáculos

- ALBERDI ELOLA, Luis (1979), *El Teatro Principal: cien años de historia del teatro en Burgos*, Burgos, Ayuntamiento.
- ALONSO BOCOS, María Begoña (1996), *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, memoria de licenciatura dirigida por José Romera Castillo, Madrid, UNED.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (1998), *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales («Música Hispana. Textos», 1).
- ALONSO LUENGO, Luis (1986), *El teatro en Astorga: su pequeña historia, autores y creaciones escénicas, locales y lugares de teatro, asociaciones teatrales, actores, actrices, directores y promotores del arte escénico*, León, Santiago García.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1998), «En torno a las nociones de andalucismo y costumbrismo», en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad («Literatura», 27), pp. 11-18.
- ARCHAGA MARTÍNEZ, César Antonio (1981), *Actividades dramáticas en el Teatro Principal de Burgos (1858-1946)*, tesis doctoral dirigida por Francisco Ynduráin Hernández, Madrid, Universidad Complutense.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María (1991), *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori («Ömnibus»).
- BACAICOA, Dora (1953), «El teatro en Tetuán en el año 1860», *Revista de Literatura*, 3/5, pp. 79-98.
- BACARDIT, Ramón (dir.) (1989), *Romea, 125 anys (1863-1988)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- BALAGUER, Víctor (1860), *Reseña de los festejos celebrados en Barcelona en los primeros días de mayo de 1860 con motivo del regreso de los Voluntarios de Cataluña y tropas del ejército de África*, Madrid / Barcelona, Librería española / D. I. López Bernagosi.
- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan (1980) [1958], *Historia del teatro en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio («Biblioteca Murciana de Bolsillo», 10), 2.^a ed. aum.
- BARRERA MARAVER, Antonio (1992) [1983], *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, Madrid, El Avapiés, 3.^a ed.
- BENITO ARGAIZ, Inmaculada (1996), *El teatro en Logroño, 1889-1893*, memoria de licenciatura dirigida por P. Espín Templado, Universidad de la Rioja / UNED.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José A. (1997), *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII, XIX)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- BIRULÉS, Josep María, et alii (1985), *Història del Teatre Municipal de Girona: apunts històrics i arquitectònics (1769-1985)*, Girona, Ajuntament.

- BLANCO, Aida (2008), «La guerra de África en sus textos: un momento en la búsqueda española de la modernidad», en Marsha Swislocki y Miguel Valladares (eds.), «*Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936*, Madrid / Fráncfort del Meno, Iberoamericana / Vervuert, pp. 39-52.
- BLANCO GARCÍA, P. Francisco (1903) [1891], «El drama lírico y la zarzuela», «Últimas evoluciones de la literatura dramática (continuación)» y «Últimas evoluciones de la literatura dramática (conclusiones)», en *La literatura española en el siglo XIX*, t. II (caps. XII, XXIII y XXIV), Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, 2.^a ed., pp. 231-244 y 415-451.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2007), «Cartelera teatral de Ecija (1890-1899)», *Signa*, 16, pp. 235-288.
- BOTREL, Jean-François (1977), «El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación», *Bulletin Hispanique*, LXXIX, 3-4, pp. 381-393.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1976), *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, SGEL («Temas», 8).
- CABALLERO Y VALERO, Víctor (1866), *Homenaje al heroísmo: crónica de todos los festejos celebrados en Cádiz en obsequio de los ilustres marinos de la fragata Villa de Madrid*, Cádiz, Tip. de la Marina de A. Ripoll.
- CABRALES ARTEAGA, José Manuel (1985), «Notas sobre la Edad Media en el teatro español entre 1870 y 1900», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXI, pp. 285-313.
- CAMBRONERO, Carlos (1896), *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna («Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia»).
- CANALS, Salvador (1896), *El año teatral 1895-1896: crónica y documentos*, Madrid, Estab. Tip. de El Nacional.
- CASARES RODICIO, Emilio, y Celsa ALONSO GONZÁLEZ (coords.) (1995), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad.
- CASTELLÓN, Antonio (1994), *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid, Endymión.
- CASTILLA, Alberto (1977), «Cómo surgieron los cafés-teatro de Madrid: el teatro en la revolución de septiembre», *Tiempo de Historia*, año III, 34, pp. 60-71.
- (1979), «Teatro y sociedad en la Restauración. La era de los divos», *Tiempo de Historia*, año V, 57, pp. 92-109.
- CHICOTE, Enrique (¿1944?), *La Loreto y este humilde servidor (recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)*, Madrid, M. Aguilar, s. f.
- CHISPERO (Víctor Ruiz Albéniz) (1953), *Teatro Apolo: historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana.
- COBA GÓMEZ, Juan de la (1999), *Antología de textos sobre o inventor do trampitán*, Ourense, Concello («Auria», 1).

- CONDÉ, Lisa P. (1990), *Women in the theater of Galdós; from Realidad (1892) to Voluntad (1895)*, Lewiston, E. Mellen («Hispanic Literature», 6).
- CORELLA IRAIZOZ, José María (1971), *El teatro en Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra («Temas de Cultura Popular», 116).
- CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia (1991), *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo, Madrid, UNED, microficha.
- CORTEZÓN, Daniel (1984), *Teatro e nacionalismo*, A Coruña, Xullo («Cadernos da Escola Dramática Galega», 45).
- COSO MARÍN, Miguel Ángel, Mercedes HIGUERA SÁNCHEZ PARDO, y Juan SANZ BALLESTEROS (1989), *El teatro Cervantes de Alcalá de Henares, 1602-1866: estudios y documentos*, Londres, Tamesis («Fuentes para la historia del teatro en España», 18).
- COTARELO Y MORI, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- (1935-1936), «Ensayo histórico sobre la zarzuela, o sea, el drama lírico español desde su origen a fines del siglo XIX (continuación)», *Boletín de la Real Academia Española*, xxii (1935), pp. 229-280, 388-425 y 497-533, y xxxiii (1936), pp. 57-88.
- CRESPO, Antonio (1993), *Historia del teatro de los Infantes de Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio («Biblioteca de Estudios Regionales», 13).
- CURET, Francesc (1967), *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos («Enciclopèdia Catalana Aedos»).
- DARÍO, Rubén (1995) [1900], *Azul. Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra («Letras Hispánicas», 403).
- DARMON, Annie (1962), *Le public théâtral de Barcelone de 1890 à 1905*, memoria de tesina dirigida por C. Aubrun, París, Institut Hispanique.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1946), *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, 1, Madrid, Calleja.
- (1949), *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente.
- DELGADO, Sinesio (1999) [1905], *Mi teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores*, pról. de Eduardo Bautista, estudio biográfico de M.^a Luz González Peña, Madrid, SGAE.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, y Francisco de P. LASSO DE LA VEGA (1924), *Historia del teatro español*, t. II, Barcelona, Montaner y Simón. [Con un apéndice sobre los teatros catalán y valenciano por José Bernat y Durán].
- DÍAZ PARDERO, José Ricardo (1992), *La vida cultural en La Coruña: el teatro, 1882-1915*, A Coruña, La Voz de Galicia.
- ESPÍN TEMPLADO, María Pilar (1995), *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

- FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía (1998), *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo, Madrid, UNED, microficha.
- FERNÁNDEZ SERRANO, Baldomero (1903), *Anales del teatro Cervantes en Málaga*, Málaga, S. Parejo y Navas Impr.
- FERRER Y CODINA, Antonio (1903) [1888], *Las Carolinas*, Barcelona, Impr. de Francisco Badía, 2.^a ed.
- FLORES GARCÍA, Francisco (Córcholis) (1909), *Memorias íntimas del teatro*, Valencia, F. Sempere y Cía.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (1996), *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*, Madrid, Artes Gráficas Municipales («Ciclo de conferencias. Revolución y Restauración en Madrid, 1868-1902», 30).
- (2000), «El desastre del 98 en el teatro político», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio de 1998)*, vol. II (siglos XVIII, XIX, XX), Madrid, Castalia, pp. 187-194.
- FUENTE MONGE, Gregorio de la (2008), «El teatro republicano de la Gloriosa», *Ayer*, 72/4, pp. 83-119.
- GARCÍA BARRÓN, Carlos (1972), «Cancionero del 98», *Papeles de Son Armadans*, año XVII, t. LXVII, n.º CXCIX, pp. 51-64.
- (1974), *Cancionero del 98*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo («Divulgación Universitaria. Serie Literatura», 71).
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1967), «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX», *Segismundo*, 5-6, pp. 191-199.
- GIES, David Thatcher (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press (versión inglesa, 1994).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar (1967), *Gracias y desgracias del teatro Real (abreviatura de su historia)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- GONZÁLEZ RUIZ, Jesús (ed.) (1994), *El teatro Calderón de la Barca de Motril: historia y sociedad, 1880-1971*, Motril, ed. del autor.
- GRANJA, José Luis de la (1987), «El teatro nacionalista vasco de Sabino Arana», en *Euskal Antzertia. Le théâtre basque*, Bayona, Université de Pau et des Pays de l'Adour, pp. 19-37.
- GRAU, Mariano (1958), «El teatro en Segovia», *Estudios Segovianos*, pp. 5-98.
- GUASTAVINO ROBBA, Severino, y Guillermo GUASTAVINO GALLENT (1974), «Un siglo de teatro valenciano. Materiales para su estudio», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVII, 1, pp. 149-325.
- HERNÁNDEZ DE LA TORRE Y GARCÍA, José María (1973), *Ávila y el teatro*, Ávila, Diputación Provincial / Institución de Investigaciones y Estudios Abulenses Gran Duque de Alba («Temas Abulenses»).

- JUARISTI, Jon (1987), *Literatura vasca*, Madrid, Taurus («Historia crítica de la literatura hispánica», 29).
- LALAMA, Vicente de (1867), *Índice general de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas para los teatros del reino y de ultramar*, Pinto (Madrid), Impr. de G. Alhambra.
- LARRAZ, Emmanuel (1988), *Théâtre et politique pendant la guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- LLORENS LÓPEZ, Joan Ferrán (1997), «La temporada 1880-1881 a Palma: un gran éxit del teatre en català», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 53, pp. 221-237.
- LÓPEZ CABRERA, María del Mar (1995), *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo, Madrid, UNED.
- LÓPEZ RINCONADA, Miguel Ángel (1994), «Festejos populares y manifestaciones patrióticas celebradas en Madrid con motivo de la guerra de África (1859-1860)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xxxiv, pp. 521-542.
- LOURENZO, Manuel, y Francisco PILLADO MAYOR (1979), *O teatro galego*, A Coruña, Edicións do Castro.
- MAS I VIVES, Joan (1986), *El teatre a Mallorca a l'època romàntica, 1833-1874*, Barcelona, Abadia de Montserrat («Textos i Estudis de Cultura Catalana», 13).
- (1996a), «El consum de teatre popular a Mallorca entre el 1860 i el 1890», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 52/850, pp. 369-392.
- (1996b), «Esquema per a una revisió del teatre català del segle XIX», *Miscel·lània Germà Colón*, 6, *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, xxxiii, pp. 109-123.
- MATTAUCH, Hans (1990), «Algunas denominaciones nuevas de los géneros dramáticos», *Revista de Literatura*, 52/104, pp. 519-525.
- MEMBREZ, Nancy J. (1987), *The teatro por horas. History, dynamics and comprehensive bibliography of a Madrid industry, 1867-1922* (género chico, género ínfimo and early cinema), tesis doctoral, Microfilms International, servicio de reproducción de la UMI.
- (1992), «The bureaucratization of the Madrid theater: government censorship, curfews and taxation (1868-1925)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17/1-2, pp. 99-123.
- (1998), «Eduardo Navarro Gonzalvo and the *Revista Política*», *Letras Peninsulares*, I/3, pp. 321-330.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, y Julián ÁVILA ARELLANO (1987), *El neorromanticismo español y su época: epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, Madrid, CSIC («Anejos de la revista *Segismundo*», 12).

- MONTALDO, Federico (1894), *Teatro Real. Temporada de 1893 a 1894, reseñas al día de estrenos y primeras representaciones de ópera, presentaciones, beneficios y despedidas de artistas*, Madrid, Impr. de los Huérfanos.
- MORAL RUIZ, Carmen del, y Manuel GARCÍA FRANCO (2004), *El género chico: ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*, Madrid, Alianza.
- MORELL I MONTADI, Carme (1995), *El teatre de Serafi Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Textos i Estudis de Cultura Catalana», 39).
- (1997), «Catàleg d'obres catalanes i bilingües representades als teatres de Barcelona de 1859 a 1866», *Miscel·lània Germa Colón*, 7, *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, xxxiv, pp. 125-134.
- MORENO CRIADO, Ricardo (1975), *Los teatros de Cádiz*, Jerez, Gráficas del Exportador.
- MORENO GARBAYO, Natividad (1957), *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés (1998), *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad.
- MUÑOZ PÉREZ, José María, y Ángel VELASCO MONTOYA (dirs.) (1986), *Teatro Lope de Vega: 5 aniversarios de plata, 1861-1986*, Valladolid, Caja de Ahorros Provincial.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1986) [1956], *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Labor, 7.^a ed.
- OCAMPO VIGO, María Eva (2000), *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo, Madrid, UNED.
- O'CONNOR, D. J. (2001), *Representations of the Cuban and Philippine insurrections on the Spanish stage, 1887-1898*, Tempe (Arizona), Bilingual Press / Editorial Bilingüe.
- OJEDA ESCUDERO, Pedro (2006), «Lecturas nacionalistas de la historia. El teatro patriótico en la España liberal de mediados del siglo XIX», en Cinta Cantera (ed.), *Nación y Constitución: de la Ilustración al liberalismo*, Sevilla, Pinillo Tall. Gráf., pp. 535-551.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1999) [1883], *La tribuna*, Madrid, Cátedra («Letras Hispánicas», 24).
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1923), *Nuestro teatro*, ed. de Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento («Obras Inéditas», v).
- PÉREZ MARTÍN, Luis (2001), «En el centenario de la muerte de don Antonio Rodríguez López», *Catálogo de la exposición conmemorativa del primer centenario de la muerte de Aurelio Carmona y Antonio Rodríguez López*, Santa Cruz de La Palma, Cabildo Insular de La Palma, pp. 29-44.

- PINO, Enrique del (1985), *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX*, Málaga, Arguval, 2 vols.
- POBLET, Josep Maria (1969), *Catalunya, 1833-1913. Una panoràmica amb el teatre i els jocs florals*, Barcelona, Pòrtic («Llibre de Butxaca», 4).
- PODOL, Peter L. (1972), «The evolution of the honor theme in modern Spanish drama», *Hispanic Review*, 40, pp. 53-72.
- RABASA I FONTSERÈ, Josep, y Francesc RABASA I REIMAT (1985), *Història del teatre a Lleida*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.
- Reseña de los festejos celebrados en esta capital para solemnizar la promulgación de la Ley Fundamental del Estado, sancionada por las Cortes Constituyentes en 1869*, Cáceres, Impr. de Nicolás M. Jiménez, 1869.
- REYES DE LA MAZA, Luis (1958), *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio (1858-1861)*, México, Imprenta Universitaria («Estudios y Fuentes del Arte en México», 5).
- (1959), *El teatro en México durante el Segundo Imperio (1862-1867)*, México, Imprenta Universitaria («Estudios y Fuentes del Arte en México», 10).
- (1961), *El teatro en México en la época de Juárez (1868-1872)*, México, Imprenta Universitaria («Estudios y Fuentes del Arte en México», 11).
- (1963), *El teatro en México con Lerdo y Díaz (1873-1879)*, México, Imprenta Universitaria («Estudios y Fuentes del Arte en México», 15).
- (1964), *El teatro en México durante el porfirismo (1880-1887)*, t. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas («Estudios y Fuentes del Arte en México», 19).
- (1965), *El teatro en México durante el porfirismo (1888-1899)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas («Estudios y Fuentes del Arte en México», 22).
- RIVAS HERNÁNDEZ, Asunción (1997), «La acción de la censura en siete dramas del siglo XIX», *Anuario de Estudios Filológicos*, xx, pp. 389-406.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Julio José (1997), *Un siglo de teatro en Langreo: de Vital Aza hasta hoy (1897-1997)*, Langreo, Ayuntamiento.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás (1994), *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ROMERA CASTILLO, José (2000), «Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, pp. 259-421.
- ROMERO FERRER, Alberto (1998), «Del costumbrismo al regionalismo andaluz en el teatro del siglo XIX», *Gades*, 22: *Homenaje al profesor José Luis Millán Chivite*, pp. 533-549.
- (1995), «Mímesis costumbrista y ruralismo en el teatro lírico del siglo XIX», en Ana Sofía Pérez-Bustamente Mourier et alii (eds.), *El siglo XIX... y la bur-*

- guesía también se divierte*, El Puerto de Santa María, Fundación Muñoz Seca / Ayuntamiento, pp. 186-198.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1982), *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Cupsa.
- (1984), «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo*, 39-40, pp. 193-231.
 - (1988), «El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)», en José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, vol. II: *Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus («Persiles», 153), pp. 625-762.
 - (1989), «Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política», *Castilla: Estudios de Literatura*, 14, pp. 129-149.
 - (1990a) [1983], *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor («Lectura crítica de la literatura española»), 2.^a ed.
 - (1990b), «Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5: *Clásicos después de los clásicos*, pp. 171-186.
 - (1994), «José Gutiérrez de Alba y los inicios de la *Revista Política* en el teatro», *Crítica Hispánica*, vol. XVI, n.º 1: *Teatro y poder*, pp. 119-140.
 - (1997), «El teatro político durante el reinado de Isabel II y el Sexenio Revolucionario», en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española: siglo XIX*, t. 8, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 409-416.
 - (1998), «Teatro y política: una aproximación al tratamiento escénico del conflicto cubano en España», en *A vueltas con el 98. ¿Continuidad o cambio?*, Pamplona, UNED Navarra, pp. 231-246.
- RUIBAL OUTES, Tomás (1998), *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo, Madrid, UNED.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967), *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza («El Libro de Bolsillo»).
- SALAÜN, Serge (1985), *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia.
- (1993a), «El “género chico” o los mecanismos de un pacto cultural», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, CSIC («Anejos de la revista *Segismundo*», 5), pp. 251-261.
 - (1993b), «La zarzuela finisecular o el consenso nacional», en *Ramos Carrión y la zarzuela: actas de las jornadas sobre Ramos Carrión y la zarzuela celebradas en Zamora en noviembre de 1988*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, pp. 11-24.
 - (1994), «Zarzuela e historia nacional (*Cádiz y La Marsellesa*)», en Jacqueline Covo (ed.), *Las representaciones del tiempo histórico*, Lille, Presses Universitaires de Lille, pp. 179-186.

- SALAÜN, Serge (1996a), «Zarzuela et cuplé: identité nationale et métissage culturel», en 1894. *European theatre in turmoil (meaning and significance of the theatre a hundred years ago)*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 65-75.
- (1996b), «El Paralelo barcelonés (1894-1936)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21/3, pp. 329-349.
- (1998), «“Teatralerías” finiseculares», *Iberoamericana*, 22/71-72, pp. 171-189.
- (1999), «Méritos, tapujos y vergüenzas de Talía. Los espectáculos en España hacia 1900», en Octavio Ruiz-Manjón y Alicia Langa (eds.), *Los significados del 98. La sociedad española en la génesis del siglo XX*, Madrid, Fundación ICO / Universidad Complutense de Madrid («Biblioteca Nueva»), pp. 547-558.
- (2000), «Modernidad vs. modernismo. El teatro español en la encrucijada», en Javier Serrano Alonso (ed.), *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del congreso internacional (Lugo, 17-20 de noviembre de 1998)*, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 95-116.
- (2002), «Le théâtre espagnol entre 1840 et 1876 (“currinches”, “escribidores” y “garbanceros”)», en Marie-Linda Ortega (ed.), *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor («Biblioteca Filológica Hispana», 59), pp. 231-247.
- Evelyne RICCI y Marie SALGUES (eds.) (2005), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos / Casa de Velázquez / Université de Paris III – CREC.
- SALCEDO, Emilio (1978), *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*, Valladolid, Ayuntamiento.
- SALGUES, Marie (2004), «Théâtre vs religion: une querelle ancienne arbitrée par la monarchie isabelline», en Françoise Crémoux y Marie Cordoba (eds.), *Sacré/sacralités, Pandora*, 4, pp. 187-203.
- (2007), «La guerra de la Independencia y el teatro: tentativa de creación y de recuperación de una epopeya popular (1840-1868)», en Christian Demange, Pierre Géral, Richard Hocquellet, Stéphane Michonneau y Marie Salgues (eds.), *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid («Collection de la Casa de Velázquez», 99), pp. 267-287.
- (2008), «Du Rif à Tétouan via Cuba. La théâtralisation de la mémoire coloniale en Espagne au début du XX^e siècle (1909-1912)», en Catherine Orsini-Saillet (ed.), *Mémoire(s). Représentations et transmissions dans le monde hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Université de Bourgogne / Centre Interlangues Texte, Image, Langage («Hispanistica», XX), pp. 327-338.
- SÁNCHEZ ESCANDÓN Y MORQUECHO, Manuel (1860), *A las glorias de España en África: cantos*, Madrid, Impr. de los Sres. Arcas y Montoya.

- SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel (1995), *El teatro Rosalía de Castro*, A Coruña, Vía Láctea («Biblioteca Coruñesa»).
- SÁNCHEZ REBANAL, Fernando (1999), *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, memoria de licenciatura dirigida por P. Espín Templado, Madrid, UNED.
- SÁNCHEZ RUBIO, María Antonia (1994), *Precedentes teatrales. Cartelera teatral (1898-1902) en Toledo*, memoria de tesina dirigida por Carlos Serrano, París, Université de Paris IV – Sorbonne.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1980), *Els inicis del teatre valencià modern. 1845-1874*, València, Universitat («Monografies i Assaigs», 5).
- SANTOLARIA SOLANO, Cristina (2000), «Rosario de Acuña: una “mujer de teatro”», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio de 1998)*, vol. II (siglos XVIII, XIX, XX), Madrid, Castalia, pp. 395-402.
- SEPÚLVEDA, Enrique (1892), *El Teatro del Príncipe Alfonso (historia de este coliseo)*, Madrid, R. Velasco Impr.
- SERRANO, Carlos (1993), «Cantando patria (zarzuela y tópicos nacionales)», en *Ramos Carrión y la zarzuela: actas de las jornadas sobre Ramos Carrión y la zarzuela celebradas en Zamora en noviembre de 1988*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, pp. 25-37.
- (1997), «Théâtre, sport et corrida: vers le spectacle de masses dans l'Espagne isabelline (1859-1867)», en Lucien Clare, Jean-Paul Duviols y Annie Molinié (eds.), *Fêtes et divertissements*, París, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne («Ibérica», 8), pp. 177-188.
- SIRERA, Josep Lluís (1986), *El Teatre Principal de València: aproximació a la seva història*, València, Institució Alfons el Magnànim («Col·lecció Politécnica», 26).
- SOLER, Frederic (1970) [1865], *Els herois i les grandeses*, ed. de Xavier Fàbregas, Barcelona, Edicions 62 («Antologia Catalana», 60).
- SUÁREZ MUÑOZ, Ángel (1997), *El teatro en Badajoz, 1860-1886: cartelera y estudio*, Madrid, Tàmesis («Fuentes para la historia del teatro en España», 28).
- SUBIRÁ, José (1958), «El postrer capítulo de la “Historia de la Zarzuela” (último decenio del siglo XIX)», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVIII, pp. 55-92.
- TARRAGO ARTELLS, María (1993), *El teatre de les comèdies de Reus: un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*, Tarragona, El Mèdol.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1995), *Teatro e nacionalismo: Ferrol, 1915-1936*, Santiago de Compostela, Laiovento («Ensaio», 50).
- (1999), *Historia do teatro galego: das orixes a 1936*, Vigo, A Nosa Terra.
- Teatro de Novedades, Sociedad Dramática: temporada de 1876 a 1877*, Madrid, P. Abienzo, 1876.

- Teatro del circo Los Bufos Arderius: tercera campaña, 1868 a 1869*, Madrid, Impr. Española, 1868.
- Teatro español: catálogo abreviado de una colección dramática española, hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español*, Madrid, J. Ratés, 1930.
- TORRES LARA, Agustina (1996), *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo, Madrid, UNED.
- URKIZU, Patri (1996), *Historia del teatro vasco*, Bilbao, Orain («Egin Biblioteka», 33).
- VENTURA CRESPO, Concha María (1988), *Historia del teatro en Zamora*, Zamora, Fundación Ramos de Castro.
- VERSTEEG, Margot (1999), «Los morcilleros de los teatros por hora», *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, año 14, 28, pp. 65-79.
- (2000), *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Ámsterdam / Atlanta, Rodopi («Portada Hispánica», 6).
- VIEITES GARCÍA, Manuel Francisco (2003-2004), «Teatro, literatura dramática, educación popular y construcción nacional. Galicia, 1882-1936», *Historia de la Educación*, 22-23, pp. 347-370.
- VILA FARRÉ, María Rosa (1992), *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, memoria de licenciatura bajo la dirección de José Romera Castillo, Madrid, UNED.
- VILCHES DUEÑAS, Amalia (1984), *El teatro en Cádiz de 1867 a 1870*, memoria de licenciatura dirigida por José Romera Castillo, Madrid, UNED.
- YXART, José (1987) [1894], *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla («Lengua y Literatura», 1), 2 vols.
- ZOLA, Émile (1968) [1878], *Le naturalisme au théâtre*, en *Œuvres complètes*, t. XI, Lausana, Cercle du Livre Précieux, pp. 263-557.
- (1969) [1926], *Documents littéraires*, en *Œuvres complètes*, t. XII, París, Fasquelle / Claude Tchou, pp. 269-526.

FUENTES

Archivo Histórico Nacional (Madrid)

Ministerio del Interior, B3, leg. 32A, exp. 5; leg. 60, exp. 9, y leg. 1325, exps. 4, 5 y 11.

Consejos, legs. 11 390 y 11 393-11 402.

Archivo Municipal de Santiago

«Expediente Espectáculos, Teatros-cines, 1841-1928», carps. 1 a 3.

Institut del Teatre de Barcelona. Fondos Frederic Soler

Lligall 5433, «Registro de estrenos, funciones dramáticas, coreográficas y plásticas», desde 1898 hasta 1909 (incompleto).

Lligall 5429, «Registro de estrenos y representaciones Romea» del 29.12.1872 al 2.6.1873, registro de Romea-Liceo-Olimpo y Español del 13.9.1873 a mayo de 1874, registro del Romea del 12.9.1874 al 16.3.1884. Listas diarias.

Periódicos

Los meses que se mencionan como límites de cada período están incluidos. Salvo indicación contraria, se trata de publicaciones diarias.

Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial, bimensual, de enero a mayo de 1887, y años 1889 (faltan los números de enero y diciembre), 1894, 1895 y 1896.

Para Barcelona (y Cataluña)

El Almogávar Leridano, semanario, de mayo a julio de 1893 y de noviembre de 1893 a julio de 1894.

El Cañón Rayado, 1859-1860.

Diario de Barcelona, de octubre de 1859 a agosto de 1860 (excepto diciembre de 1859), enero y febrero de 1862, enero y febrero de 1864, de enero a diciembre de 1866, de septiembre de 1868 a abril de 1869, de marzo a diciembre de 1870, enero y febrero de 1871, de enero a abril de 1872, de julio a octubre de 1873, de enero a junio de 1874 (completo), de julio a diciembre de 1874 (incompleto), de enero a diciembre de 1875, de enero a octubre de 1876, de enero a abril de 1878 (completo), de septiembre a diciembre de 1878 (incompleto), de agosto a diciembre de 1885, de enero a junio de 1886, diciembre de 1887, de marzo a julio de 1888, abril de 1889, de septiembre de 1889 a septiembre de 1890, de junio de 1893 a marzo de 1894 (excepto noviembre de 1893), de abril a diciembre de 1895, de enero de 1896 a febrero de 1897 y de enero de 1898 a febrero de 1899.

El Diluvio, noviembre de 1893.

Don Joaquín (Gerona), semanario, de abril de 1897 a febrero de 1899.

L'Embustero, semanario, de finales de junio a mediados de agosto de 1866.

La España Musical (semanario «artístico, literario, teatral»), de enero de 1866 a marzo de 1867.

Lo Noy de la Mare, semanario, de junio de 1866 a enero de 1867.

Romea, semanario, de julio de 1874 a enero de 1877 (la colección está incompleta).

Lo Teatre Regional, semanario, de febrero de 1892 a junio de 1895 y de diciembre de 1896 a marzo de 1900.

El Telégrafo, diciembre de 1859.

El Vendrellense, bisemanal, de abril a noviembre de 1859.

Para Galicia

El Avia Ilustrado (Ribadavia, Orense), semanario, de septiembre a diciembre de 1897 y de febrero de 1898 a febrero de 1899.

Diario de Santiago, de septiembre de 1893 a marzo de 1894.

El Eco de la Verdad (Santiago de Compostela), semanario, de marzo a noviembre de 1868.

El Eco de Santiago, del 27 noviembre de 1896 al 10 marzo de 1897 y de abril a julio de 1898.

Gaceta de Galicia (Santiago de Compostela), noviembre y diciembre de 1894, de octubre a diciembre de 1895, de abril al 7 de junio de 1896, de julio al 11 de agosto de 1896 y del 24 de octubre a finales de noviembre de 1896.

Galicia (La Coruña), bimensual, octubre y noviembre de 1860.

Revista Económica (Santiago de Compostela), quincenal, de noviembre de 1859 a octubre de 1860.

Para Madrid

El Artista, semanario, de junio de 1866 a enero de 1867 y de octubre a diciembre de 1868.

La Correspondencia de España, años 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897 y de enero a junio de 1898.

El Diario Español, Político y Literario, de julio de 1859 a junio de 1860 (completo), de julio a diciembre 1860 de manera fragmentaria (colección incompleta conservada en la Bibliothèque Nationale de Francia), enero y febrero de 1861, de noviembre de 1861 a marzo de 1862, de enero a marzo de 1863, año 1866, del 30 de septiembre de 1868 a junio de 1869, de mediados de septiembre de 1869 a mediados de enero de 1870, de octubre de 1893 a febrero de 1894, enero de 1895 y de mayo a diciembre de 1895.

La Discusión, de agosto a diciembre de 1859.

El Enano, semanario, de abril a diciembre de 1892.

La Época, del 20 al 30 de septiembre de 1869.

La España, de julio de 1859 a junio de 1860.

La España Artística, semanario, de febrero de 1897 a marzo de 1899.

La Gaceta de Madrid, de julio de 1859 a junio de 1860, y años 1897, 1898 y 1899.

El Heraldo de Madrid, febrero de 1899.

La Iberia, del 4 al 13 de octubre de 1895 y del 16 al 23 de noviembre de 1895.

Juan Rana, semanario, del 18 de marzo al 3 de septiembre de 1897, del 29 de octubre de 1897 al 11 de marzo de 1898 y del 3 de marzo al 21 de abril de 1899.

El Látigo, semanario, de octubre de 1889 a febrero de 1890.

El Museo Universal, bimensual, de abril a diciembre de 1859.

La Semana Madrileña, semanario, 1883.

El Tábano, semanario, de junio de 1870 a octubre de 1875 (pero la publicación se suspendió varias veces, incluso durante meses).

El Teatro, semanario, del 4 de octubre de 1870 al 19 de enero de 1871.

Para el País Vasco

El Ateneo (Vitoria), bimensual y luego mensual, de agosto de 1872 a junio de 1873 y de julio de 1873 a junio de 1874.

Iruac-Bat (Bilbao), de octubre de 1859 a marzo de 1860 y de julio de 1868 a diciembre de 1870 (faltan algunos números).

Villa de Bilbao (luego *Euskalduna*), de noviembre de 1859 a mayo de 1860.

Euskalduna, de abril de 1866 a agosto de 1866 y del 20 de septiembre de 1868 a diciembre de 1868.

La Lucha de Clases (Bilbao), semanario, de febrero a mayo de 1895.

El Noticiero Bilbatino, de octubre de 1893 a abril de 1894, de octubre de 1895 a mayo de 1896 y año 1898.

El Semanal (Vitoria), semanario, de septiembre de 1893 a diciembre de 1895.

Para Sevilla

La Andalucía, 1859-1860, febrero de 1861, de mayo de 1866 a octubre de 1866, de mediados de septiembre de 1868 a abril de 1869, y enero y febrero de 1878.

El Arte Taurino y Teatral, semanario, de julio a octubre de 1895.

El Noticiero Sevillano, de finales de marzo a junio de 1893, de septiembre a diciembre de 1893, de enero a mediados de febrero de 1894, de octubre de 1895 a enero de 1899, y noviembre y diciembre de 1899.

Revista de Ciencias, Literatura y Arte, mensual, finales de 1859, n.ºs 2552-2556, y principios de 1860, n.º 2257.

Para Valencia

Las Provincias, de enero de 1866 a marzo de 1867, del 20 de septiembre de 1868 al 15 de marzo de 1869, de enero de 1870 a junio de 1870, de octubre a diciembre de 1893, de octubre de 1895 a marzo de 1897, de enero al 7 de marzo de 1898 y del 15 de abril al 30 de junio de 1898.

El Rubí, semanario, de julio de 1860 a junio de 1863.

El Valenciano, de octubre de 1859 a junio de 1860 y de octubre de 1860 a septiembre de 1861.

Para otras regiones, provincias y ciudades

Alicante: *La Juventud Literaria*, semanario, de septiembre a diciembre de 1899.

Cádiz: *Revista Teatral*, semanario, de abril de 1892 a diciembre de 1899 (faltan 9 números en 1893).

Córdoba: *Revista Cordobesa*, semanario, de enero a septiembre de 1860.

Extremadura: *El Cantón Extremeño*, publicación de periodicidad irregular, cercana al semanario, de julio de 1869 a marzo de 1884, pero muy incompleta (faltan números y la publicación se suspendió varias veces).

Con idéntico título, Plasencia, semanario republicano, de enero de 1891 a julio de 1895.

Granada:

El Dauro, de enero de 1860 a febrero de 1861.

La Alhambra, bimensual, de enero de 1898 a diciembre de 1900.

Huesca: *La Campana de Huesca*, bimensual, de abril de 1893 a diciembre de 1894.

Málaga: *El Tío Juanero*, semanario, de diciembre de 1877 a diciembre de 1879.

Murcia: *El Mosaico*, semanario, de noviembre de 1896 a julio de 1897 y de diciembre de 1897 a mayo de 1898.

Salamanca:

Adelante, semanario, 5 números entre 1860 y 1862.

Diario de Salamanca, de octubre de 1893 a enero de 1894.

Valladolid:

El Duende, de enero a junio de 1860.

El Norte de Castilla, de enero a marzo de 1897.

Zaragoza:

El Chiquero, semanario, de abril de 1887 a mayo de 1888.

Semanario Ilustrado (luego *La España Ilustrada*), semanario, de enero de 1893 a abril de 1896 (con una interrupción entre julio y noviembre de 1893; faltan 3 números en 1894 y 4 en 1895; también se interrumpió la publicación durante 5 meses).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
--------------------	---

I. EL TEATRO PATRIÓTICO: ¿UN TEATRO DISTINTO?

MODELOS GENÉRICOS, CULTURALES Y FORMALES ...	19
Contexto general	19
Particularidades del género	23
El uso de la música: ¿hacia el modelo de la zarzuela?	30
Estéticas del teatro patriótico	37
La retórica de las obras de teatro militar de actualidad	45
TEATRALIDAD Y REPRESENTACIONES	57
La puesta en escena	57
Los actores	69
Escenógrafos y escenografía	84
Los lugares de representación: teatros públicos, teatros privados y salones particulares	90
DIFUSIÓN	95
Cifrar el éxito	95
¿Quién es este público?	98
¿Se consigue llegar al espectador esperado?	106

II. TEATRO PATRIÓTICO Y PODER

LOS DRAMATURGOS ANTE LA ACCIÓN DEL GOBIERNO	115
Situación social de los dramaturgos	115
Una producción estrictamente enmarcada	127
Las censuras de facto	132
La censura institucional	138
EL CONTROL DEL GOBIERNO SOBRE EL TEATRO DE	
ACTUALIDAD MILITAR: LA CENSURA INSTITUCIONAL	153
La censura como institución	153
La censura, garantía del orden social	164
Un caso concreto: la guerra de África (1859-1860)	175
LAS VOCES MARGINALES	193
¿Una protesta nacionalista?	193
Una protesta política	219

III. LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN

DECIR LA PATRIA	229
Polisemia del término <i>patria</i>	229
Tentativas de definición de la patria	234
Designar la patria	238
ELABORAR UN SISTEMA DE REFERENCIAS COMUNES	245
Hacer historia	245
La construcción del presente: los héroes de la nación	254
Elegir un pasado común	259
Bajo una aparente similitud, la excepción catalana	264
LA IDEOLOGÍA DE ESTE TEATRO Y SUS CONTRADIC-	
CIONES	273
Un arte de la clase media-alta	273

Unos valores entre clase media emprendedora y nobleza	282
¿Qué visión de la nación se da?	292
CONCLUSIÓN	303
CATÁLOGO DEL CORPUS	309
BIBLIOGRAFÍA SELECTA	319
Historia	319
Literatura, teatro y espectáculos	324
FUENTES	335

*Este libro
se terminó de imprimir
en los talleres gráficos
de Octavio y Félez, S.A. de Zaragoza
en mayo de 2010*



Títulos de Ciencias Sociales

- 1 Luis Gracia Martín, *El actuar en lugar de otro en Derecho Penal* (1985).
- 2 Antonio Serrano González, *Michel Foucault: Sujeto, derecho, poder* (1986).
- 3 Ignacio Peiró Martín y Gonzalo Pasamar Alzuria, *Historiografía y práctica social en España* (1987).
- 4 Fernando Pérez Cebrián, *La planificación de la encuesta social* (1987).
- 5 Yolanda Polo Redondo, *Desarrollo de nuevos productos: aplicaciones a la economía española* (1988).
- 6 Eloy Fernández Clemente, *Estudios sobre Joaquín Costa* (1988).
- 7 Gema Martínez de Espronceda Sazatornil, *El canciller de bolsillo. Dollfuss en la prensa de la II República* (1988).
- 8 José Ignacio Lacasta Zabalza, *Cultura y gramática del Leviatán portugués* (1988).
- 9 José M.^a Rodanés Vicente, *La Prehistoria. Apuntes sobre concepto y método* (1988).
- 10 Cástor Díaz Barrado, *El consentimiento como causa de exclusión de la ilicitud del uso de la fuerza, en Derecho Internacional* (1989).
- 11 Harvey J. Kaye, *Los historiadores marxistas británicos. Un análisis introductorio* (1989).
- 12 Antonio Beltrán Martínez, *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico* (1989).
- 13 José Luis Moreu Ballonga, *El nuevo régimen jurídico de las aguas subterráneas* (1990).
- 14 Santiago Míguez González, *La preparación de la transición a la democracia en España* (1990).
- 15 Jesús Hernández Aristu, *Pedagogía del ser: aspectos antropológicos y emancipatorios de la pedagogía de Paulo Freire* (1990).
- 16 Alfonso Sánchez Hormigo, *Valentín Andrés Álvarez. (Un economista del 27)* (1991).
- 17 José Antonio Ferrer Benimeli y Manuel A. de Paz Sánchez, *Masonería y pacifismo en la España contemporánea* (1991).
- 18 Gonzalo Pasamar Alzuria, *Historiografía e ideología en la postguerra española: la ruptura de la tradición liberal* (1991).
- 19 Sidney Pollard, *La conquista pacífica. La industrialización de Europa, 1760-1970* (1991).
- 20 Jesús Lalinde Abadía, *Las culturas represivas de la Humanidad* (1992).
- 21 Fernando Baras Escolá, *El reformismo político de Jovellanos. (Nobleza y poder en la España del siglo XVIII)* (1993).
- 22 José Antonio Ferrer Benimeli (coord.), *Masonería y periodismo en la España contemporánea* (1993).
- 23 John Clanchy y Brigid Ballard, *Cómo se hace un trabajo académico. Guía práctica para estudiantes universitarios*, 2.^a ed. (2000).
- 24 Eloy Fernández Clemente, *Ulises en el siglo XX. Crisis y modernización en Grecia, 1900-1930* (1995).
- 25 Enrique Fuentes Quintana, *El modelo de economía abierta y el modelo castizo en el desarrollo económico de la España de los años 90* (1995).
- 26 Alfred D. Chandler, Jr., *Escala y diversificación. La dinámica del capitalismo industrial*, traducción de Jordi Pascual (1996).

- 27 Richard M. Goodwin, *Caos y dinámica económica*, traducción y revisión técnica de Julio Sánchez Chóliz, Dulce Saura Bacaicoa y Gloria Jarne Jarne (1997).
- 28 M.^a Carmen Bayod López, *La modificación de las capitulaciones matrimoniales* (1997).
- 29 Gregory M. Luebbert, *Liberalismo, fascismo o socialdemocracia. Clases sociales y orígenes políticos de los regímenes de la Europa de entreguerras*, traducción de Álvaro Garrido Moreno (1997).
- 30 Ángela Cenarro Lagunas, *Cruzados y camisas azules. Los orígenes del franquismo en Aragón, 1936-1945* (1997).
- 31 Enrique Fuentes Quintana y otros, *La Hacienda en sus ministros. Franquismo y democracia* (1997).
- 32 Gaspar Mairal Buil, José Ángel Bergua Amores y Esther Puyal Español, *Agua, tierra, riesgo y supervivencia. Un estudio antropológico sobre el impacto socio-cultural derivado de la regulación del río Ésera* (1997).
- 33 Charles Tilly, Louise Tilly y Richard Tilly, *El siglo rebelde, 1830-1930*, traducción de Porfirio Sanz Camañes (1997).
- 34 Pedro Rújula, *Contrarrevolución. Realismo y Carlismo en Aragón y el Maestrazgo, 1820-1840* (1998).
- 35 R. A. C. Parker, *Historia de la segunda guerra mundial*, traducción de Omnivox, S. L. (1998).
- 36 José Aixalá Pastó, *La peseta y los precios. Un análisis de largo plazo (1868-1995)* (1999).
- 37 Carlos Gil Andrés, *Echarse a la calle. Amotinados, huelguistas y revolucionarios (La Rioja, 1890-1936)* (2000).
- 38 Francisco Comín y otros, *La Hacienda desde sus ministros. Del 98 a la guerra civil* (2000).
- 39 Ángela López Jiménez, *Zaragoza ciudad hablada. Memoria colectiva de las mujeres y los hombres* (2001).
- 40 Juan Carmona, Josep Colomé, Juan Pan-Montojo y James Simpson (eds.), *Viñas, bodegas y mercados. El cambio técnico en la vitivinicultura española, 1850-1936* (2001).
- 41 Ève Gran-Aymerich, *El nacimiento de la arqueología moderna, 1798-1945*, traducción de Inés Sancho-Arroyo (2001).
- 42 Rafael Vallejo Pousada, *Reforma tributaria y fiscalidad sobre la agricultura y la propiedad en la España liberal, 1845-1900* (2001).
- 43 Robert S. DuPlessis, *Transiciones al capitalismo en Europa durante la Edad Moderna*, traducción de Isabel Moll (2001).
- 44 Carlos Usabiaga, *El estado actual de la Macroeconomía. Conversaciones con destacados macroeconomistas*, traducción de Montse Ponz (2002).
- 45 Carmelo Lisón Tolosana, *Caras de España. (Desde mi ladera)* (2002).
- 46 Hanneke Willemse, *Pasado compartido. Memorias de anarcosindicalistas de Albalade de Cínca, 1928-1938*, traducción de Francisco Carrasquer (2002).
- 47 M.^a Pilar Salomón Chéliz, *Anticlericalismo en Aragón. Protesta popular y movilización política (1900-1939)* (2002).

- 48 Ana José Bellostas Pérez-Grueso, Carmen Marcuello Servós, Chaime Marcuello Servós y José Mariano Moneva Abadía, *Mimbres de un país. Sociedad civil y sector no lucrativo en Aragón* (2002).
- 49 Mercedes Yusta Rodrigo, *Guerrilla y resistencia campesina. La resistencia armada contra el franquismo en Aragón (1930-1952)* (2003).
- 50 Francisco Beltrán Lloris (ed.), *Antiqua Iuniora. En torno al Mediterráneo en la Antigüedad* (2004).
- 51 Roberto Ceamanos Llorens, *De la historia del movimiento obrero a la historia social. L'Actualité de l'Histoire (1951-1960) y Le Mouvement Social (1960-2000)* (2004).
- 52 Carlos Forcadell, Gonzalo Pasamar, Ignacio Peiró, Alberto Sabio y Rafael Valls (eds.), *Usos de la Historia y políticas de la memoria* (2004).
- 53 Aitor Pérez Ruiz, *La participación en la ayuda oficial al desarrollo de la Unión Europea. Un estudio para Aragón* (2004).
- 54 Gloria Sanz Lafuente, *En el campo conservador. Organización y movilización de propietarios agrarios en Aragón (1880-1930)* (2005).
- 55 Francisco Comín, Pablo Martín Aceña y Rafael Vallejo (eds.), *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899* (2006).
- 56 Pedro Lains, *Los progresos del atraso. Una nueva historia económica de Portugal, 1842-1992*, traducción de Lourdes Eced (2006).
- 57 Alessandro Roncaglia, *La riqueza de las ideas. Una historia del pensamiento económico*, traducción de Jordi Pascual (2006).
- 58 Kevin H. O'Rourke y Jeffrey G. Williamson, *Globalización e historia. La evolución de la economía atlántica en el siglo XIX*, traducción de Montse Ponz (2006).
- 59 Fernando Casado Cañeque, *La RSE ante el espejo. Carencias, complejos y expectativas de la empresa responsable en el siglo XXI* (2006).
- 60 Marta Gil Lacruz, *Psicología social. Un compromiso aplicado a la salud* (2007).
- 61 José Ángel Bergua Amores, *Lo social instituyente. Materiales para una sociología no clásica* (2007).
- 62 Ricardo Robledo y Santiago López (eds.), *¿Interés particular, bienestar público? Grandes patrimonios y reformas agrarias* (2007).
- 63 Concha Martínez Latre, *Musealizar la vida cotidiana. Los museos etnológicos del Alto Aragón* (2007).
- 64 Juan David Gómez Quintero, *Las ONGD aragonesas en Colombia. Ejecución y evaluación de los proyectos de desarrollo* (2007).
- 65 M.^a Alexia Sanz Hernández, *El consumo de la cultura rural* (2007).
- 66 Julio Blanco García, *Historia de las actividades financieras en Zaragoza. De la conquista de Zaragoza (1118) a la aparición del Banco de Aragón (1909)* (2007).
- 67 Marisa Herrero Nivelá y Elías Vived Conte, *Programa de Comprensión, Recuerdo y Narración. Una herramienta didáctica para la elaboración de adaptaciones curriculares. Experiencia en alumnos con síndrome de Down* (2007).
- 68 Vicente Pinilla Navarro (ed.), *Gestión y usos del agua en la cuenca del Ebro en el siglo XX* (2008).
- 69 Juan Mainer (coord.), *Pensar críticamente la educación escolar. Perspectivas y controversias historiográficas* (2008).

- 70 Richard Hocquellet, *Resistencia y revolución durante la Guerra de la Independencia. Del levantamiento patriótico a la soberanía nacional* (2008).
- 71 Xavier Darcos, *La escuela republicana en Francia: obligatoria, gratuita y laica. La escuela de Jules Ferry, 1880-1905*, traducción de José Ángel Melero Mateo (2008).
- 72 María Pilar Galve Izquierdo, *La necrópolis occidental de Caesaraugusta en el siglo III (calle Predicadores, 20-30, Zaragoza)* (2009).
- 73 Joseba de la Torre y Gloria Sanz Lafuente (eds.), *Migraciones y coyuntura económica del franquismo a la democracia* (2009).
- 74 Laura Sancho Rocher (coord.), *Filosofía y democracia en la Grecia antigua* (2009).
- 75 Víctor Lucea Ayala, *El pueblo en movimiento. La protesta social en Aragón (1885-1917)* (2009).
- 76 Jesús Gascón Pérez, *Alzar banderas contra su rey. La rebelión aragonesa de 1591 contra Felipe II* (2010).
- 77 Gaspar Mairal Buil, *Tiempos de la cultura. (Ensayos de antropología histórica)* (2010).

Las obras de teatro patriótico referidas a la actualidad militar peninsular constituyen una producción recurrente entre 1859 y 1900 que permite vislumbrar la imagen soñada que tenían de España ciertas élites. Presentan una España unida, fuerte, a punto de recuperar su rango de gran potencia mundial. En el espejo del discurso que construyen y difunden se mira el público más o menos adinerado que podía acudir al teatro. La presencia en las funciones ratifica la adhesión a la política y la acción de los gobernantes. El inmovilismo absoluto de la visión que transmite este teatro de forma camaleónica, que se adapta a todas las modas teatrales, explica el desfase cada vez mayor que se instaura entre la patria que pregona y la que manda a morir a sus hijos, de manera casi continua, a lo largo de todo el periodo estudiado.

*ciencia***S***ociales*

ISBN 978-84-92774-92-0



9 788492 774920