

ANA MARÍA FREIRE LÓPEZ, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2009, 450 págs+CD 662 págs.

La periodización en la historia literaria -o más bien las denominaciones al uso, en las que se mezclan criterios estéticos y cronológicos- entraña unos riesgos propios de todos los estudios diacrónicos. La conciencia de que los cambios literarios no se producen a fecha fija se solventa con el recurso a los socorridos “pre” y “post”, prefijos que no son suficientes para abarcar algunos momentos de la historia cultural que no encajan bajo las etiquetas convencionales, puesto que en muchos casos se trata de periodos de transición con personalidad propia. Uno de esos periodos es el que se corresponde casi exactamente con la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII, un cuarto de siglo de la historia literaria en España para el que no tenemos denominación (*EntreSiglos* lo llamó, en un sentido algo más lato, una publicación que editaron Ermanno Caldera y Rinaldo Frolidi en 1991 y 1993), y que en términos culturales se sitúa “entre la Ilustración y el Romanticismo”.

En esta época, social y políticamente compleja, se encuadra la presente investigación de Ana Freire, que viene a confirmar la conveniencia de no perder ninguno de los eslabones que forman la cadena de la historia literaria. En el teatro, por centrarnos en el género que nos ocupa, es fácil entender que no puede haber un salto en el vacío entre *El sí de las niñas* (1805) y *La conjuración de Venecia* (1834), entre estéticas tan opuestas como la neoclásica y la romántica. Aunque centrado en el estudio de la actividad teatral en el Madrid de 1808-1814, el hilo que vertebra el libro de Freire es precisamente situar el teatro entre esos dos polos, partir de la situación teatral española previa a la guerra, y conducirlo hasta la antesala de un romanticismo que el reinado de Fernando VII retrasó con respecto a su desarrollo en otros países europeos.

Ana Freire escribe sobre un periodo que conoce bien, los años de la Guerra de la Independencia, y al que ha dedicado ya un buen número de trabajos; con ese caudal de investigación en su haber ha emprendido un estudio exhaustivo sobre la vida teatral en el Madrid de la guerra y la ocupación francesa, cuyo resultado es este libro que ha visto la luz reducido con respecto a su primitiva redacción y con un retraso sobre su fecha de conclusión (finales de 2006), lo que explica,

por ejemplo, la no incorporación a su bibliografía de los trabajos más recientes en este campo, o la labor de síntesis a que ha debido proceder la autora sobre el material y los resultados de su investigación. Ello no resta mérito ni validez a este trabajo riguroso en el que se percibe inmediatamente la ambición de quien lo ha realizado por ofrecer una visión abarcadora de la vida teatral en Madrid entre el dos de mayo de 1808 y la entrada en la capital del rey “deseado” en mayo de 1814.

En las diferentes partes de que consta este libro se observan dos constantes. Por un lado, está la atención a las circunstancias políticas y a los avatares de la guerra, que impone en todos los aspectos tratados la permanente distinción entre los sucesivos periodos de ocupación francesa y de libertad que vivió la capital, que tuvieron una lógica repercusión en la dinámica teatral. Por otro, el trabajo de Ana Freire se propone mostrar en qué modo y con qué resultados la invasión francesa cambió el estado del teatro español previo a la contienda. Desde esta perspectiva historicista se van presentando las novedades con respecto a la situación anterior a mayo de 1808 en todos los aspectos que afectan al espectáculo teatral: situación de los coliseos (capítulo 1), reglamentación y política teatral (capítulo 2), cartelera (capítulos 3 y 4), compañías y aspectos técnicos (capítulo 5), crítica teatral (capítulo 6).

Lo que distingue el presente trabajo de Ana Freire, frente a otros estudios puntuales sobre el teatro entre 1808 y 1814, es, como se ha dicho, su objetivo de atender a la complejidad de la realidad teatral en esos seis años. La amplitud de la perspectiva impone una investigación que bebe de diversas fuentes, que van desde los anuncios de la prensa para la reconstrucción de la cartelera o el estudio de la crítica teatral, a los textos legislativos o políticos que contienen las leyes sobre el teatro promulgadas por el nuevo gobierno. De gran utilidad son también diversos escritos de espectadores privilegiados de este periodo de la historia española (las *Memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos, las *Cartas de España*, de Blanco White, o los *Recuerdos de un anciano*, de Alcalá Galiano, entre otros), cuyos testimonios proporcionan una visión de primera mano para la reconstrucción vívida de los avatares del teatro en el Madrid ocupado. Por su parte, las grandes colecciones documentales de la Guerra de la Independencia -que la autora conoce como nadie, y cuyo trabajo ha quedado reflejado en importantes publicaciones anteriores- aportan los

textos y la información relativa al teatro patriótico y político representado en estos años.

Podemos considerar que el cuerpo central de *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia* lo constituye el ‘Catálogo general de obras representadas’, presentado por orden alfabético de títulos en el volumen impreso y por orden cronológico en el CD que lo acompaña. Pero el significado de dicha ‘Cartelera’ en ese periodo tan particular de la España de inicios del siglo XIX solo se comprende a la luz del estudio precedente. Tras una breve presentación del estado de los tres teatros madrileños en mayo de 1808 y una cronología de la ocupación de Madrid (Capítulo 1, 23-44), Ana Freire aborda uno de los capítulos medulares de su libro, “La ocupación francesa y el teatro” (45-69), donde analiza cómo legisló sobre el teatro el gobierno francés. El Reglamento de Teatros y el resto de la normativa se reproducen en los Apéndices, pero en estas páginas se explica la formación y el funcionamiento de la Comisión de Teatros encargada de la revisión y selección de obras de que se nutriría la cartelera madrileña, aquellas que se ajustaran a las reglas del arte y tuvieran un contenido moral, y que, lógicamente, se adecuaran a la situación política. A propósito de la política teatral de José Bonaparte, Freire anuncia ya lo que será una de las conclusiones de su estudio: que la ocupación francesa supuso la última oportunidad de llevar a cabo el proyecto de reforma del teatro español, esa en la que políticos y escritores españoles habían trabajado desde los años sesenta del siglo XVIII.

Los capítulos 3 y 4 se ocupan de la cartelera teatral, con un repaso diacrónico de la misma en el primero de ellos, “La cartelera teatral bajo la ocupación y en libertad” (71-120) y un análisis de las variedades genéricas que la componían en “El contenido de la cartelera teatral” (121-159). El capítulo 3 presenta la dinámica del espectáculo teatral en una ciudad ocupada y en la que los buenos deseos del gobierno francés por elevar el nivel teatral español convivieron con toda suerte de dificultades. Así, Ana Freire ofrece un recorrido por las temporadas 1808-1809 a 1814-1815 deteniéndose en los aspectos más destacables: la falta de asistencia de espectadores a los coliseos, que obligó a tomar medidas como el continuo cambio de programación o la representación en días alternos; el cierre y posterior reapertura del teatro de la Cruz que, sin protección del gobierno y también sin sus imposiciones en materia de calidad, ofrecía obras espectaculares y sentimentales, siempre del gusto de los espectadores;

los problemas internos de las compañías por falta de actores, ya que muchos habían abandonado Madrid al inicio de la ocupación, en mayo de 1808, o lo harían en los meses posteriores, y la llegada de una compañía de ópera italiana, que traería de nuevo a la capital un género prohibido desde finales de 1799; las sucesivas medidas y leyes del gobierno, que, a partir de 1810, con la Comisión de Teatros ya activa, se tradujeron en una política teatral cuyos objetivos eran dignificar el teatro, renovar el repertorio, estimular a los actores, y atraer a un público todavía no muy abundante. Y todo ello sin olvidar lo que constituye la mayor novedad de estos años: la presencia en los escenarios del teatro patriótico en los varios momentos en que los franceses abandonaron Madrid, y la utilización política no solo de estas y otras obras (por ejemplo, obras históricas barrocas o del XVIII que presentaban episodios de exaltación nacional frente a otros invasores), sino del propio espectáculo teatral, con el destino de algunas recaudaciones al ejército español.

El capítulo 4 entra de lleno en el contenido de la cartelera, tanto en el teatro declamado como en el cantado, por géneros y procedencia: teatro español áureo o contemporáneo, y teatro extranjero. Ana Freire cifra en 693 el número de obras representadas durante la guerra en los teatros madrileños; son las que constan en su reconstrucción de la cartelera a partir de los anuncios de la prensa cotejados con otras fuentes. La primera conclusión a la luz de estas cifras es que, pese a los deseos innovadores de la política gubernamental, el contenido esencial de la cartelera de estos años “continuó siendo el repertorio que las compañías venían representando en temporadas anteriores: teatro español del Siglo de Oro, con frecuencia refundido, y teatro del siglo XVIII español y extranjero” (121).

Si los autores clásicos fueron muy representados (Calderón a la cabeza, seguido de Lope y Moreto), indica Freire que lo fueron en refundiciones del siglo XVIII, antes de que se hicieran otras nuevas. En cuanto a los autores españoles del XVIII se vieron más sus refundiciones, adaptaciones o traducciones que sus obras originales (es el caso de Enciso Castrillón, Comella, Zavala y Zamora o Rodríguez de Arellano). Pocas tragedias o comedias originales se representaron (*Raquel*, *El señorito mimado*, *El delincuente honrado*, *El Precipitado*), pero se pusieron en escena todas las de Leandro Moratín. No faltaron en ningún momento los sainetes. Entre lo poco de teatro español contemporáneo que pudo verse durante la guerra está el teatro patriótico y político, obras de circunstancias sin gran calidad

literaria pero enorme valor testimonial al tratarse de un arma de propaganda antifrancesa. De las casi 200 de este género que tiene catalogadas la propia autora de este libro, solo se representaron en Madrid 49, por la presencia de los franceses en la capital durante casi todo el tiempo de la guerra. Zavala fue el autor más prolífico en este género, seguido de Enciso.

En cuanto al teatro declamado extranjero, junto a traducciones del XVIII se representaron novedades, porque el gobierno acudió a ellas, como en otras etapas de la historia teatral española, para renovar la escena y dar a los espectadores un teatro de calidad. De esta etapa josefina son buena parte de las traducciones de José M^a de Carnerero y algunas notables de José Marchena, como *El hipócrita* y *La escuela de las mujeres*. Lógicamente, la mayor cantidad de traducciones procedía del francés (118 obras), de los clásicos (mención especial merecen las traducciones moratinianas de Molière), y de autores del XVIII que ya formaban parte del repertorio previo a la guerra, de los que se incorporan algunos títulos nuevos. Las obras italianas (48) son todas del XVIII e igualmente habían sido muy representadas en ese siglo, sobre todo Metastasio y Goldoni. Muy bien recibido fue Alfieri, con nuevas traducciones, por el sentido patriótico que se dio a sus tragedias. Sigue en alza el teatro alemán, con el éxito iniciado en 1800 al estrenarse *Misanropía* y *arrepentimiento*; no así el inglés. En cuanto al teatro musical, la contratación de una compañía italiana permitió la reapertura de los Caños, con numerosas representaciones de teatro musical italiano, aunque también en el Príncipe y la Cruz se representaron óperas serias y bufas, operetas, melólogos, etc., italianos y franceses. Las tonadillas desaparecieron de los teatros en 1810. También hubo muchos bailes escénicos con argumentos inspirados en un texto literario.

En el capítulo 5, “El espectáculo teatral y otras diversiones públicas” (161-208), se analiza todo lo relativo a la vida teatral: compañías, sueldos, escenografías, maquinaria y efectos escénicos, vestuario, precios, recaudaciones. Incluso se atiende a otro tipo de espectáculos alternativos al teatro en el Madrid ocupado, siempre a partir de los anuncios de la prensa: volatines, espectáculos de sombras chinescas o autómatas, conciertos musicales; y los bailes de máscaras, autorizados por José Bonaparte a partir de noviembre de 1811. La información recopilada para este capítulo permite, por ejemplo, constatar las novedades en el sistema de recaudaciones, como la que se impuso en el teatro de los Caños del Peral de simplificar el proceso

de pago al espectador y cobrarle una cantidad única, y no las dos acostumbradas, por el acceso al local y por la localidad. También fue extendiéndose el sistema de abonos, fundamental en una época de escasa afluencia de público. Las entradas tendieron a bajar durante el periodo de ocupación, y más a partir de 1811, cuando el hambre en la capital convertía la asistencia a los coliseos en un lujo al alcance de pocos.

“La crítica teatral” ocupa el capítulo 6 (209-237). La desaparición de otro tipo de revistas en las que tenía cabida la crítica teatral antes de la guerra confinó esta a la *Gaceta de Madrid*, donde apareció de modo sistemático desde comienzos de 1810 y se mantuvo hasta julio de 1811. El gobierno francés “impulsó y refrendó esta crítica periodística, como parte de su política cultural” (211-2), por lo que se trata de “una crítica doctrinal, encaminada a crear un ambiente de opinión y unas pautas para juzgar las obras dramáticas, y no una crítica publicitaria que sirviera de reclamo para que los posibles espectadores asistieran a una determinada representación” (215). En la *Gaceta* escribieron lógicamente críticos afines al proyecto reformador josefino, cuya tarea supone, como oportunamente señala Freire, un cambio con respecto a la crítica teatral del XVIII y una evolución del propio concepto de crítica que se estaba dando en este paso del XVIII al XIX. Son reseñas cercanas a la crónica o el artículo periodístico, con finalidad educativa y orientadora, y en las que el teatro español se “europeíza”, diríamos, pues tiene siempre el teatro francés como referente. La crítica se pone al día también en la terminología teatral, considerando como reliquias que deben desterrarse términos heredados del teatro áureo, como galanes, figurones, graciosos, etc. (222). Las líneas generales de la crítica con respecto a los diversos géneros y autores cierran este capítulo.

El capítulo de conclusión, “La Guerra de la Independencia y el teatro español” (239- 245), retoma las ideas centrales de esta investigación. La primera es destacar la importancia del teatro patriótico y “su eficacia en la causa de la guerra, tanto desde el punto de vista textual, por la efectividad de los mensajes, como desde el económico, por el destino de las recaudaciones a necesidades derivadas de la contienda” (239). Este teatro, a medio camino entre el realismo y la alegoría, digno sucesor de la espectacularidad de las obras militares o de magia dieciochescas, fue un “teatro de urgencia”, en palabras de Freire, que supeditó la preceptiva a la difusión del mensaje patriótico. Con todo, creo que la principal aportación de este

libro es la de poner en primer plano la existencia de un proyecto teatral por parte del gobierno francés, un proyecto que queda reflejado en una legislación y unas iniciativas que, a pesar de las difíciles circunstancias del reinado de Fernando VII, fueron de gran importancia para el desarrollo posterior de la dramaturgia española (240). Pero lo que recalca y demuestra Ana Freire no es solo la existencia de una política teatral, sino, sobre todo, “que esa política teatral fue española, y no francesa, porque el rey José la dejó en manos de españoles comprometidos de antiguo con el proyecto neoclásico de reforma del teatro, como Leandro Fernández de Moratín o Mariano Luis de Urquijo, entre otros” (241).

Las restantes páginas del volumen impreso de *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo* y el CD que lo acompaña se dedican a material documental. El ‘Catálogo general de obras representadas’ (247-317) contiene la cartelera teatral de las temporadas 1808-109 a 1814-1815, reconstruida por la autora a partir de los anuncios de la prensa, el *Diario de Madrid* primero y más tarde la *Gaceta de Madrid*, anuncios que se reproducen íntegramente en el CD, con anotaciones de Freire de carácter histórico que permiten contextualizar el teatro representado en la situación política y militar de la guerra y la ocupación francesa. La riqueza de este material es de un extraordinario valor tanto histórico como cultural y teatral, pues la prensa no solo recoge los títulos de las obras representadas y la crítica de algunas de ellas, sino que ofrece información sobre los actores y las compañías, datos de recaudación, variaciones de los precios de las entradas en diversos momentos, o los términos de la exaltación patriótica en los periodos de libertad de Madrid, que iba desde la propaganda de los ideales políticos liberales a la información sobre el destino de algunas recaudaciones al ejército o la causa patriótica.

Diversos Índices convierten este libro en una obra de consulta indispensable para los estudiosos del teatro español de principios del siglo XIX: ‘Índice de Autores dramáticos’ (347-368), ‘Índice de compositores’ (369-371), ‘Índice de críticos teatrales’ (373-377), ‘Índice de miembros de las compañías’ (377-396), ‘Índice de obras representadas’ (397-430). Por su parte, los siete Apéndices (433-450) recogen diversos documentos relacionados con la política teatral de José Bonaparte, entre ellos el Reglamento de Teatros, el Decreto por el que se crea la Comisión de Teatros, o el Reglamento del Baile de Máscaras.

Ana Freire se había ganado ya una especialización en la literatura de la Guerra de la Independencia, y particularmente en el teatro de inspiración patriótica, que este nuevo trabajo consolida de manera brillante. *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo* ofrece los resultados de una investigación que enriquece y completa la de trabajos tan destacados para este periodo como los de Emilio Cotarelo, Jorge Campos o Emmanuel Larraz. Gracias al catálogo de obras representadas que incluye y a la información que lo acompaña, el estudioso del teatro español dispone de una continuación a la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* que elaboraron René Andioc y Mireille Coulon. El libro proporciona además un amplio y muy rico material documental unido a un estudio riguroso, una propuesta de interpretación tanto de los objetivos de la política teatral del gobierno francés como de sus resultados concretos, y un panorama exhaustivo de un periodo de la literatura dramática y las prácticas escénicas con características propias. Es, en suma, un eslabón imprescindible en esa historia del teatro español que se sitúa entre la Ilustración y el Romanticismo.

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA
Universidad de Valladolid