

Melodrama y teatro político en el siglo XIX.

El escenario como tribuna política

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

Todo teatro es político en sentido amplio, ya que manifiesta los problemas del hombre y sus circunstancias históricas, trasladando a la escena las contradicciones internas de los diversos grupos sociales y sus fricciones. Sin embargo, cuando, se habla de *teatro político* o denominaciones similares se tiende a identificarlo con la actividad teatral de los grupos políticos llamados de «izquierdas», partiendo de los postulados de autores como Piscator o Brecht y orientado a la propagación y defensa de los derechos de los grupos sociales menos pudientes. No debe olvidarse, con todo, que este teatro convive con un teatro político de «derechas», que ha caído más en el olvido por falta de teóricos y dramaturgos relevantes, pero de evidente valor sociológico en ocasiones.

Las polémicas que ha suscitado y las distorsiones propagandísticas a que ha sido sometido el *teatro político* le han dado una pluralidad de significaciones y matices y una cierta ambigüedad, pero es una denominación válida —a falta de otra más adecuada, ya que imprecisas son también las de *teatro popular* o *teatro social*—, para aproximarnos al teatro del siglo XIX desde una perspectiva atenta a las nuevas ideologías, ya que fue precisamente el siglo, que constituye la fase arcaica de este teatro¹.

De manera continuada y progresiva se tomó conciencia de que el teatro como todos los otros medios de expresión podía utilizarse como vehículo de difusión ideológica, por lo que los nuevos grupos sociales —en pugna siempre con los controles establecidos por los grupos dominantes— procuraron acceder a los teatros exis-

¹ Véanse los trabajos teóricos ya clásicos de Piscator, Brecht y Artaud, bien evaluados por Massimo Castri, *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Akal, 1978. También, Augusto Boal, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974; A. Boal, *Categorías de teatro popular*, Buenos Aires, Ediciones Cepe, 1972.

La bibliografía sobre el teatro político en España en el siglo XIX es escasa. Destaca, X. Fábregas, *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62, 1969.

tentes o crear otros, para representar en ellos obras que definían y defendían su ideología². Los autores de estas obras eran *autores comprometidos*, que ponían su pluma al servicio de una causa. Extraían sus temas de situaciones concretas de la vida social o recurrían a episodios ejemplares de la historia y los manipulaban según sus intereses ideológicos. Por ello, el estudio de este teatro no puede hacerse sin tener en cuenta siempre el contexto social y cultural que lo produjo, en nuestro caso de otras formas de producción, difusión y consumo de *Literatura popular* y para ser más precisos, del *teatro melodramático* cuyos esquemas genéricos fueron utilizados profusamente. Como escribe Massimo Castri:

Teatro popular y teatro político, estos dos programas de trabajo teatral, estas dos ideas de teatro democrático, están dialécticamente ligadas: uno procede histórica y teóricamente del otro en un doble movimiento de rechazo y asunción de elementos, y el segundo nace precisamente como reacción polémica en confronto con el primero y se separa con una clara solución de continuidad que, sin embargo, no impide un exacto aplazamiento de contenidos³.

La historia del *teatro popular* con este sentido de teatro de propaganda política se desarrolla a partir del siglo XVIII, dentro de una tendencia más general de la Ilustración que propendía a hacer de cualquier manifestación cultural un bien útil para la mejora de la sociedad en todas sus capas sociales. Lo que en un principio fue propuesta de grupos minoritarios o reflexión de individuos aislados —las reflexiones de Diderot, Rousseau o Schiller sobre el teatro abren todo un mundo de nuevas perspectivas⁴—, no tardó en convertirse en una demanda social inaplazable tras la Revolución Francesa y la independencia de los Estados Unidos.

Todo ello significó, en lo que se refiere al teatro, nuevos públicos y nuevos temas. Hombres que años antes no hubieran osado penetrar en el recinto de un teatro, exigían ahora para su entretenimiento y fascinación espectáculos teatrales⁵.

El caso español presenta unas ciertas diferencias y peculiaridades, pero no es menos cierto que aunque con grandes obstáculos, las nuevas actitudes sociales e ideológicas fueron penetrando en la península y el teatro fue uno de los canales de difusión como intentaré mostrar en las páginas siguientes, delimitando los orígenes del melodrama, y su evolución, haciendo hincapié en algunos hitos relevantes ideológicamente sobre todo de la época moderada.

Origen y difusión del melodrama

Allardyce Nicoll, partiendo de la consideración de la demanda de los nuevos públicos citados, ha historiado cómo en adelante el teatro caminó en dos direc-

² Una aproximación a la censura teatral durante el siglo XIX puede verse en mi ensayo, «La censura teatral durante la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo*, 18, 1984, 193-231, con amplia revisión bibliográfica.

³ M. CASTRI, *ob. cit.*, p. 21.

⁴ Véanse, J. DUVIGNAUD, *Sociología del teatro*. México: FCE, 1966, pp. 262-358. Sobre la trayectoria de la literatura popular española en el siglo XIX: L. ROMERO TOBAR, *La novela popular española del S. XIX*. Madrid: Ariel, 1976. J. MARCO, *La poesía popular en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus, 1978, 2 vols.

⁵ Véase el excelente libro de MARWIN CARLSON, *Le théâtre de la Revolution Française*. Paris: Gallimard, 1970 (antes Cornell University, 1966).

ciones: el drama y la comedia romántica por un lado, y, por otro, el melodrama, sin que con frecuencia sea fácilmente discernible donde acaban unos y otros⁶. Se aunan así la lenta metamorfosis que afectó y llevó a su destrucción a los géneros literarios tradicionales y la aparición de unos públicos nuevos de sensibilidad exagerada resultante de los sangrientos años revolucionarios, que condujeron a la imposición de la estética de lo melodramático.

Kotzebue y Pixérécourt fueron en los años siguientes los dos grandes artífices de la consolidación del melodrama, llenando con sus obras buena parte de los escenarios europeos. Su triunfo sobrevino una vez pasados los furios revolucionarios y fue favorecido por el nuevo grupo en el poder: la burguesía formada por los *nuevos ricos* — antiguos lacayos enriquecidos por la confiscación de los bienes de sus amos, especuladores, comerciantes—, que con su presencia en los teatros mostraban su ascensión social. Incapaces de disimular su origen villano gustaban más de los melodramas que de los refinados programas de la Comedia Francesa. Entretanto en las localidades más baratas se apiñaban las gentes del pueblo⁷.

La orientación primera del melodrama fue popular, olvidándose pronto el valor del término como sinónimo de ópera y adquiriendo el de obra popular de «trama sensacionalista y seria, interrumpida por escenas cómicas, acompañada en toda su longitud por una música concomitante, según definiciones de Nicoll⁸, apenas modificada o enriquecida por otros estudios⁹. El éxito del nuevo género fue grande en Francia, Gran Bretaña o Estados Unidos, creándose numerosos teatros especializados en melodramas¹⁰.

De la mano de Kotzebue el género quedaba configurado así:

En la composición dramática Kotzebue fue un ecléctico completo. Casi todas sus piezas están hondamente coloreadas por el filosofismo sentimental, pero de este elemento solo se permitió utilizar lo que sabía que soportaría su auditorio. De los efectos teatrales fue un consumado maestro y por el sensacionalismo, estaba dispuesto a sacrificar mucho. Tomó de sus compañeros románticos los temas históricos, con frecuencia medievales, y de los *philosophes* de Francia sus intereses humanitarios. Sus miras se extendieron a todas partes, desde el mundo del pasado gótico hasta la conquista del Perú, desde los intereses domésticos familiares hasta los episodios construidos teatralmente en torno a sus propias experiencias en Rusia.

⁶ ALLARDYCE NICOLL, *Historia del teatro mundial*. Madrid: Aguilar, 1964, en especial, pp. 361-406.

⁷ MAURICE DESCOTES, *Le public de théâtre et son histoire*. Paris: PUF, 1964.

⁸ A. NICOLL, *ob. cit.*, p. 387.

⁹ JEAN FOLLAIN, «Le melodrame», en *Entretiens sur la paralittérature*. Paris: Librairie Plon, 1970. Un excelente recorrido por la historia del término en general y la del género en JEAN MARIE THOMAS-SEAU, *Le melodrame*. Paris: PUF, 1984. Otros estudios de interés: J. M. THOMASSEAU, *Le melodrame sur les scènes parisiennes de Coelina (1800) à l'Auberge des Adrets (1823)*, Université de Lille-III, Service de reproduction des thèses, 1974. Y el número monográfico que le dedicó la *Revue des Sciences Humaines*, 162, 1976.

Para Gran Bretaña una buena síntesis es la de James L. SMITH, *Melodrama*. Londres: 1973; también, MICHAEL BOOTH, *English Melodrama*, Londres, 1965.

No contamos con estudios similares en la bibliografía española.

¹⁰ Se detallan en la bibliografía citada en la nota anterior.

Sus caracteres fueron, en términos del sentimentalismo romantizado, y es a través de estos caracteres junto con su desarrollo sentimental de la trama, como llegó a ser uno de los fundadores del melodrama.

Las figuras del repertorio, las escenas conmovedoras, la artificiosa conclusión de sus dramas, casi reclamaban el acompañamiento musical, y es fácil ver qué huella dejó su estilo en ese tipo de piezas que constituyeron gran parte del alimento dramático del mundo durante los primeros años del siglo XIX¹¹.

Ecléctico, variado en su temática y de gran destreza teatral como él, Pixérécourt formaliza definitivamente el nuevo género, aunando hallazgos dispersos y haciendo que la letra predominara sobre la música. En sus *Últimas reflexiones sobre el melodrama* señalará como ingredientes básicos: tema dramático, con posturas enfrentadas y final moral; castigo de los malhechores y premio de los virtuosos; comparsa cómica al lado de los héroes; intriga con sentimiento, *sensibilité*; intriga con dobles personalidades, orígenes desconocidos que se desvelan al final; puesta en escena espectacular, que sorprenda al espectador y, en fin, música que subraye la acción¹².

El melodrama cristalizó enseguida en clichés muy simplificados y opuestos que abarcaban desde la caracterización de los personajes a las fórmulas estructurales de las piezas. No admitía el personaje individualizado o novedades formales. En cierto modo, el espectador encontraba el mismo lenguaje en la escena que el que estaba acostumbrado a escuchar en los discursos revolucionarios, lleno de proclamas y exclamaciones. Con justeza Peter Brooks ha definido su estética como una estética de la entonación¹³. La importancia del melodrama es así notable como fenómeno sociológico, pero igualmente para la evolución posterior de las formas teatrales, aportando una nueva *teatralidad*, la teatralidad del énfasis y el exceso que después convenientemente ajustada conducirá a la *pièce bien faite* y en pasos sucesivos al *drama de tesis*. Emparentará con otros tipos de literatura, lo que hace difícil su definición por su extraordinaria permeabilidad que en los años siguientes facilitará su utilización para los fines ideológicos más diversos¹⁴.

Al igual que en el resto de Europa, durante los últimos años del siglo XVIII, en España la palabra *melodrama* se usaba referida a obras que combinaban letra y música, sin que los temas contemporáneos tuvieran cabida en los años anteriores a la Guerra de la Independencia¹⁵. Faltó una convulsión similar a la de la Revolución Francesa y los teatros, además de escasos y por lo tanto poco diversificados en su repertorio, se regían por un sistema de producción muy anticuado y poco sensible a novedades ideológicas¹⁶. La moda de la comedia lacrimosa y sentimental¹⁷ y luego

¹¹ A. NICOLL, *ob. cit.*, pp. 384-385.

¹² Lo sintetiza bien M. DESCOTES, *ob. cit.*, pp. 226-228. O. MARTINE DE ROUGEMONT, «Le mélodrame classique: exercice de poétique rétrospective», *RSH*, 162, 1976, 163-170.

¹³ PETER BROOKS, «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame», *Poétique*, 19, 1974, 340-356. Y ahora su libro, *L'immaginazione melodrammatica*. Parma: Pratiche Società Editoriale, 1985 (antes *The melodramatic imagination*, Yale University Press, 1976).

¹⁴ Véase A. NICOLL, *ob. cit.*, pp. 389 y ss.

¹⁵ I. L. Mc. CLELLAND, *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, Liverpool University Press, 1970, 2 vols. del II en especial: «Melodrama: A Compromise», pp. 349-396, donde detalla la evolución del término en España.

¹⁶ JORGE CAMPOS, *Teatro y sociedad en España (1788-1820)*. Madrid: Moneda y Crédito, 1969.

¹⁷ JOAN LYNNE PATAKY KOSOVE, *The «comedia lacrimosa» and Spanish Romantic Drama: 1773-1865*. Londres: Tamesis Books, 1978.

el giro impuesto al teatro por los acontecimientos de 1808, darán un sesgo a nuestro teatro distinto al de los otros países europeos. En Cádiz se desarrolló un teatro político de tipo patriótico con carácter de noticiero vivo y algo parecido ocurrió en otras ciudades como Mallorca. Simultáneamente, en el Madrid josefino se representaban sainetes y melodramas franceses respetando el gusto del público y procurándole espectáculos evasivos¹⁸. El retorno de Fernando VII supuso un nuevo retroceso y del teatro político español liberal en los años siguientes no tenemos más noticias que las que proporcionan las prohibiciones y supresiones de la censura. Se traducían melodramas franceses, pero adaptando y controlando cuidadosamente sus contenidos¹⁹. Se respetaba lo exótico y evasivo, lo *novelesco*, pero se cercenaban las escenas que contenían críticas al sistema político vigente.

Romanticismo y teatro político

Hace ya años, R. Picard en *El romanticismo social* llamó la atención sobre la dimensión social del romanticismo francés:

Desde el principio, el romanticismo se vio mezclado, de grado o de fuerza, en las luchas de las preferencias políticas e implicado en sus problemas, y quizás sea esto lo que en ciertos momentos envenenara tanto un conflicto, en apariencia puramente literario.

Esta íntima conexión de la literatura con la política, tan visible en 1815, se transformó hacia 1830 en una asociación de lo literario con lo social. Y es que los problemas nacidos de la revolución industrial y económica tendían a sobrepasar en importancia las cuestiones simplemente constitucionales y toda la escuela romántica, dividida en el teatro político con tendencia a concentrarse en el liberalismo, iba a encontrarse unida, poco después en el terreno social²⁰.

Llegó un momento en que:

La corriente social penetraba por todas partes con el romanticismo. Los lectores de los poetas eran también espectadores sansimonianos, sectarios de los movimientos religiosos y sociales que cundieron de 1830 a 1848²¹.

La libertad que propugnaban liberalismo y romanticismo se tradujo también en un examen de la sociedad que descubrió los sufrimientos de los sectores sociales desfavorecidos, desarrollándose un incipiente socialismo, prolongación del humanitarismo ilustrado.

El estreno de *Hernani*, de Víctor Hugo, tras una tensa y larga espera por los impedimentos de los censores, supuso el inicio de la moda de este tipo de teatro y, aunque tras la revolución de 1830 se intentó crear una comisión de censura que

¹⁸ Continúan siendo valiosos como fuente de datos los libros de EMILIO COTARELO, *María Rosario Fernández «La Tirana»*. Madrid, 1897; y Isidro Máiquez y su tiempo, Madrid 1902. Sería deseable la publicación de la tesis de M. LARRAZ, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*. Dijon: Université de la Bourgogne, 1987, 2 vols.

¹⁹ A. RUMEU, «Le théâtre à Madrid à la veille du Romantisme», en *Hommage à Ernst Matinence*. Paris: 1939, pp. 331-346. DAVID GIES, *Theater and Politics in 19th Century Spain*, Cambridge University Press, 1988.

²⁰ R. PICARD, *El romanticismo social*. México: FCE, 1947, p. 46. Completado ahora por ALESAN-DRIAN, *Le socialisme romantique*. Paris: Seuil, 1978.

²¹ *Ibid.*, pp. 48-49. Y véase todo el capítulo, «El teatro social del romanticismo», pp. 191-205.

controlara el contenido moral y político de las obras dramáticas, las protestas que originó obligaron a su supresión con lo que el teatro francés quedó por algún tiempo en total libertad. Fue entonces cuando se popularizaron en la escena temas como el anticlericalismo, la representación del amor libre o la crítica de las instituciones. Ni siquiera la ley de 1834 logró frenar estos nuevos aires de libertad teatral y la existencia de un teatro cuyo atractivo tal vez mayor era su contenido ideológico²². Aunque sus temas fueran históricos generalmente, se destacan personajes portadores de nuevas actitudes ideológicas enfrentados a los representantes de las viejas estructuras ideológicas. Hugo en el prólogo de *Cronwell* había lanzado la proclama:

El teatro es una tribuna... el teatro es una cátedra. El teatro habla fuerte y alto... El autor sabe que el drama, sin salirse de los límites de la imparcialidad del arte, tiene una misión nacional, una misión social, una misión humana... es necesario que la multitud no salga del teatro sin llevarse alguna moralidad austera y profunda²³.

Pronto se llegó al drama y al melodrama de costumbres contemporáneas y todas las clases sociales fueron apareciendo en escena con tendencia cada vez mayor a mostrar a los humildes enfrentados con los poderosos opresores. A la postre, sin embargo, era un teatro esencialmente moralizador donde se realizaba un constante llamamiento a los más altos sentimientos tal como estudió Picard²⁴. Cuando el moderantismo fue ganando terreno se fueron edulcorando estos presupuestos —sus artífices fueron dramaturgos como Scribe o Delavigne— y sin transcurrir muchos años se llegó a la imposición de nuevo de la censura previa.

El melodrama, con todo, había olvidado su carácter exótico y sensacionalista y se había convertido en vehículo de las más variadas ideologías, compartiendo en otros géneros de literatura popular la predilección por los temas extraídos de los anales judiciales de mayor actualidad, coincidiendo con la literatura de denuncia del romanticismo social²⁵.

En España, una vez muerto Fernando VII se inició el retorno de los liberales emigrados, que dieron a conocer las novedades teatrales europeas. Los dos autores más valorados fueron Hugo y Dumas. El primero de ellos comenzó a ser popular a partir de 1834 en que García de Villalta tradujo *Le dernier jour d'un condamné*, mientras López Soler adaptaba *Nôtre Dame de Paris* con el título de *La Catedral de Sevilla*. Dos textos cuyo contenido humanitario y social es abundante. Si su influencia no aparece muy nítida en el teatro español en un primer momento, se hace, sin embargo, después evidente en autores que cultivaron el drama romántico político como García Gutiérrez y Gil de Zárate²⁶. Aunque no llegaron a suscitar las obras de Hugo las ayudas polémicas francesas, hubo continuos estrenos y reposiciones

²² Véase, VICTOR HALLAYS DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*. Paris, 1862 (pero cito por la reimpresión hecha en Genève, 1970).

²³ VICTOR HUGO, «Prólogo a *Cronwell*», en *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península, 1971.

²⁴ R. PICARD, *ob. cit.*, p. 199. Inserta amplia lista de estas obras. Muchas veces los temas proceden de novelas populares; otras se inspiran en problemas discutidos en la prensa o se extraen de anales judiciales.

²⁵ Véanse los cambios operados en NICOLL (pp. 434-437) o J. Follain.

²⁶ Sobre la presencia de VICTOR HUGO en España y sus influencias en estos dramaturgos, véase E. A. PEERS, *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 1954. Y más específico, THOMAS A. GABBERT, «Notes on the popularity of the dramas of Victor Hugo in Spain during the years 1835-1845», *HR*, IV, 176-178.

especialmente entre 1837 y 1838, a la vez que se publicaban traducciones de *Le roi s'amuse* o de nuevo de *Nôtre Dame de Paris* en 1838.

Más moderado que Hugo y con mejor dominio de la técnica teatral, Dumas alcanzó una mayor popularidad; el público apetecía obras como *Antony* o *Catalina Howard*, que suscitaban importantes discusiones. Su mayor éxito, con todo, lo logró con *La Torre de Neslé*²⁷.

El teatro de Antonio Gil y Zárate representa bien las posibilidades y las limitaciones del teatro político liberal del romanticismo español. Leidas hoy sus obras hacen sonreír sus exageraciones y sólo la consideración del oscurantismo anterior a la muerte de Fernando VII explica sus múltiples problemas con la censura previa con obras tan inocuas como *El entrometido*, *¡Cuidado con los novios!* o *Un año después de la boda*. Su mayor éxito fue, con todo, el tralucido drama *Carlos II, El Hechizado* (1837), que resume bien las posibilidades de su teatro y del que todavía a finales de siglo escribía el ultramontano P. Blanco García:

Cada representación así en Madrid como en provincias, era un programa de manifestaciones sediciosas, señal de motín, desahogo de la patriotería bullanguera, texto de historia con que se educaba una generación en el odio a la España tradicional.

(...) Los horrendos amores de aquel Arzobispo de Sevilla, que retrató sin arte y con desnudez fría el autor de *Cornelia Barorquia*, y los del Arcediano Caludio Frollo en *Nuestra Señora de Paris*, dieron la norma a que se ajustó su repugnante engendro²⁸.

Para él, daba comienzo este drama al «sentimentalismo irreligioso y obsceno que invadió en esta ocasión el teatro para difundirse a mansalva por medio de la novela».

El melodrama es un compendio de tópicos románticos, acentuando desde lo escenográfico los efectos y los contrastes más tétricos: claustro nocturno (acto II), calabozos de la Inquisición (IV), Panteón Real de El Escorial (V), con interiores lujosos: Cámara del Rey (I), Sala de la casa del Conde de Oropesa (III). Su tema histórico es mero pretexto para mostrar los amores de la bellísima Inés con un paje de la Corte, que trata de impedir a toda costa Froilán, un clérigo glotón y mujeriego, que acosa durante todo el melodrama a Inés, amenazándola con la hoguera inquisitorial si no accede a sus pretensiones. El enfrentamiento irreconciliable buenos-malos, el uso de técnicas de suspense que dilatan el final, el planteamiento de un problema de identidad (al final sabremos que Inés es hija ilegítima del rey), sitúan el texto dentro de las coordenadas del melodrama.

Pero quiero destacar aquí más sus supuestos ideológicos. Está completamente impregnado de humanitarismo romántico manifiesto en personajes como el carcelero de la Inquisición que se compadece y llora la suerte de Inés (acto IV); en el anticlericalismo que la llena, identificándolo con oscurantismo y opresión; en la defensa del pueblo hambriento que se amotina (acto IV). Se realiza una acerva

²⁷ A. PEERS, *ob. cit.*, vol. I, p. 389.

²⁸ BLANCO GARCÍA, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, 1899, vol. I, p. 253.

crítica de la nobleza y se pide en nombre del pueblo un sistema social más justo; arquetípicos agitadores románticos excitan y controlan estas apetencias de justicia:

Agente 1.º — Deteneos.

No un despreciable alguacil,
no un mísero tahonero
de nuestro justo furor
hoy deben ser el objeto.
Los que causan nuestros males,
esos castigar debemos;
los viles cuya codicia
con la miseria del pueblo
trafica, y llenan sus cofres
quitándonos el sustento;
los que engañando al monarca...

Todos. — Tienen razón, esos, esos.

Agente 2.º. — Diez años ha que Oropesa
abusa del sufrimiento
de esta nación: ¿hasta cuándo
nos ha de tener opresos?²⁹

Se apela al «sudor de los pobres» y se justifican los desmanes de la Cuadrilla de El Tremendo, especie de justiciero popular, fundándose en que

Y sobre todo,
es la voluntad del pueblo» (p. 160).

Al final se producirá el triunfo no tanto del pueblo cuanto de sus agitadores, siendo asesinado antes de manera contundente Froilán. Al igual que ocurría en el teatro del siglo XVIII, como ha estudiado entre otros Andióc, no se trata aún de un ataque tanto a la monarquía cuanto a la nobleza y a la Iglesia que no cumplen sus funciones. Se produce una proyección de las apetencias de la burguesía revolucionaria española, que pugnaba en aquel momento por sustituir a la nobleza en el poder.

Varios autores continuaron en los años inmediatamente posteriores cultivando este tipo de teatro, que necesita sin duda ser revisado. Así, Eusebio Asquerino, «autor de tendencia propagandista», que presenta como víctima al pueblo, «toma la máscara del patriotismo averiado, a veces se transforma en proclama revolucionaria, y casi siempre pide el acompañamiento del himno de Riego», según la opinión del ya mentado P. Blanco³⁰. O Pedro Calvo Asensio en *La acción de Villalar* y *La cuna no da nobleza*³¹; o Gregorio Romero Larrañaga en *Juan Bravo El Comunero* y *Felipe El Hermoso* y el propio García Gutiérrez ya en vísperas de *La Gloriosa* con *Juan Lorenzo*³².

²⁹ A. GIL y ZÁRATE, *Carlos II El Hechizado*, en *Obras dramáticas*. Paris: Baudry, 1850, p. 159.

³⁰ BLANCO GARCÍA, *ob. cit.*, II, p. 265. S. GARCÍA CASTAÑEDA, «Los hermanos Asquerino o el uso y mal uso del drama histórico», en *Teatro romántico spagnolo*, Bologna, 1983, pp. 23-42.

³¹ Véase el capítulo que le dedica N. ALONSO CORTÉS en *Miscelánea vallisoletana*, Madrid, 1944.

Dramas de este tipo compartieron durante años las carteleras con otros de ideología más avanzadas trataban de acceder a los teatros, utilizando no sólo del *drama* o *melodrama histórico* como en ejemplos citados, sino también el *melodrama de costumbres contemporáneas* con claro contenido social.

El melodrama social

Pasado el sarampión romántico y consumado el proceso desamortizador de Mendizabal, se inició en España un largo período moderado en el que la inmoralidad pública y el escepticismo interior de los individuos fueron las notas dominantes. La falta de moral era total, pero se encubría cuidadosamente como estudió Aranguren³³. A medida que transcurrieron los años, sin embargo, la vía del moderantismo fue haciéndose cada vez más intransitable hasta el estallido de la revolución de 1868. El teatro se hizo eco de las tensiones de la sociedad española y sirvió a los intereses más diversos. La permeabilidad del melodrama favoreció especialmente su uso como vehículo de las ideologías más dispares. Continuaron las reposiciones de piezas ya consagradas en años anteriores, pero también nuevas traducciones, adaptaciones y producciones originales. A Hugo, Dumas, Scribe o Delavigne, se añadieron George Sand o Eugenio Sue, desatando acres polémicas.

La traducción y adaptaciones teatrales de *Los misterios de París*, de Sue, en 1843, puede ser considerada sintomática³⁴. Un primer estreno en el Teatro de la Cruz «con gran aparato y lujo de decoraciones» no obtuvo gran éxito, pero sí el suficiente como para generar toda una serie de *misterios* teatrales en los años siguientes: *Misterios de honra y venganza* (1843) de Romero Larrañaga; *Misterios de bastidores* (1849), de Francisco P. de Montemar; *Misterios de San Petersburgo*³⁵; *Misterios de Palacio* (1852), de Rico y Amat; *Misterios de la calle de Toledo* (1866), de R. Morales de Castro; *Misterios de la calle del gato* (1866); *Misterios del Rastro* (1874), ésta ya en un acto y burlesca; *Misterios de familia* (1877); *Misterios de la noche* (1893); *Misterios de Barcelona*...³⁶.

Éstos melodramas tuvieron una larga trayectoria, llegando a nuestro siglo en los teatros populares y conectando después con el llamado teatro policiaco; su ideología coincide con las novelas populares de títulos similares, cuyo arreglo teatral eran con frecuencia, y predominando propuestas de un reformismo socializante. Son una de las manifestaciones más llamativas del *melodrama social* de aquellos años, que se

³² J. L. VARELA, *Vida y obra literaria de Gregorio Romero Larrañaga*. Madrid: CSIC, 195.

³³ J. L. ARANGUREN, *Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX*. Madrid: Edicusa, 1970, 4.ª edic.

³⁴ *Los misterios de París*, la editó en dos partes Vicente Lalama en su galería teatral en 1848.

Detalles de la introducción de Sue en España en ROMERO TOBAR, *La novela popular, ob. cit.*, pp. 48-53. Explica la difusión del término «misterio» y las connotaciones que adquirió. Sobre su uso con referencia a obras teatrales lo he analizado en mi ensayo sobre la censura citado en la nota 2.

Téngase en cuenta también: IRIS ZAVALA, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Madrid: Anaya, 1971; ANTONIO ELORZA, «Periodismo democrático y novela por entregas en W. Ayguals de Izco». *Revista de Estudios de Información*, 21-22, 1972, 87-103; RUBÉN BENÍTEZ, *Ideología del folletín español. Wenceslao Ayguals de Izco*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979.

³⁵ He visto un ejemplar autógrafo en el Instituto del Teatro de Barcelona, signatura 14.406.

³⁶ De todos ellos existen igualmente ejemplares en el citado Instituto. Debieron existir muchos otros que escapan a este breve repaso.

desarrolló paralelo al melodrama moralizante conservador, favorecido por la burguesía moderada. Yxart sintetizó sus características y su alcance ideológico:

Toda esta tarea de limpia y revisión moral (con el plagio por delante), consistía en descarnar y dejar en los huesos aquellas comedias que habían nacido en Francia muy fornidas y jugosas, y convertir en insípidos sus más sazonados diálogos o en incomprensibles y cloróticos, aquellos personajes extranjeros. Figurando en ellas la entretenida, el hijo natural, los casos de adulterio o de seducción algo a lo vivo, los arregladores se las componían de modo que solo los maliciosos pudieran enterarse de qué casos se trataban y entre qué tipos ocurrían aquellos lances. (...) La moralidad de las obras fue durante aquella época una verdadera obsesión de críticos y espectadores. Del modo que a Tamayo y Ayala, preocupó a Eguilaz —que trajo su catecismo dramático y aspiró a la ejemplaridad práctica—, a Larra (hijo), a Pérez Escrich, a todos, metidos a predicadores y empeñados en que resultara del drama un apotegma, o una lección para uso de incautos o pícaros. Particularmente en las épocas de reacción moderada, y en los días que precedieron a la revolución, restablecida la censura de teatros, fueron pesando más las exigencias de los censores³⁷.

Frente a este teatro y en franca desventaja en cuanto a posibilidades de difusión se desarrolló lo que he llamado el *melodrama social*. Prolonga el teatro político del romanticismo liberal y aparece vinculado al nacimiento y evolución del primer socialismo español, que hay que remontar a los años de auge del romanticismo en que se divulgaron las teorías sansimonianas y fourieristas en periódicos como *El Vapor* y *El Propagador de la Libertad*, en Barcelona, a partir de 1835³⁸.

En Cádiz, otro grupo fourierista que giraba en torno a Joaquín Abreu, se manifestó publicando *La Phalange* y agrupó, entre otros, a Fernando Garrido, Federico Beltrán o Pedro Luis Huarte. Al pasar sus miembros más activos a Madrid en los años cuarenta, intentaron un acercamiento a la política práctica siendo el germen del futuro partido demócrata, que incorporó a grupos de intelectuales mientras los trabajadores permanecían ajenos a sus intereses de clase. Sintetiza Elorza:

El socialismo madrileño, teóricamente fourierista, será el patrimonio de intelectuales de extrema izquierda, vinculados desde sus primeros momentos al partido demócrata y ajenos a la clase obrera. Es la tendencia que en plano ideológico creen encarnar, antes del 68, hombres como Fernando Garrido o Sixto Cámara. Con todo, los orígenes del movimiento democrático, entre 1840 y 1842, registran una estrecha vinculación entre los grupos catalanes y madrileños. La «cartilla del pueblo» que Ayguals de Izco publica en *El Guindilla* es reproducida por *El Republicano* en Barcelona. Y al producirse la sublevación de esta última ciudad, Patricio Olavarría, saluda, desde *El Huracán*, de Madrid, la cercanía de la república federal. Es de señalar que estos grupos se proclaman a sí mismos, no solo defensores de la

³⁷ JOSÉ YXART, *El arte escénico*. Barcelona: La Vanguardia, 1884. Un acertado análisis en sus pp. 36-63.

³⁸ ANTONIO ELORZA, «Sixto Cámara y el primer socialismo español», en *Teoría y sociedad: homenaje al profesor Aranguren*. Barcelona: Ariel, 1970, pp. 311-348. Con prólogo del mismo autor, *El socialismo utópico español*. Madrid: Alianza, 1970; JOSEP TERMES, *Anarquismo y sindicalismo en España: la Primera Internacional (1864-1881)*. Madrid: Grijalbo, 1977, pp. 17-31; IRIS ZAVALA, «Socialismo y literatura: Ayguals de Izco y la novela española», *Revista de Occidente*, 80, 1969, 167-188; CLARA E. LIDA, *Antecedentes y desarrollo del movimiento obrero español: textos y documentos*. Madrid: S. XXI, 1973.

república federal, sino «partido democrático» en oposición ya a los *santones* del progresismo³⁹.

Esta agrupación, teñida de socialismo utópico, se consolida hacia 1846 y emprendió activas campañas de propaganda desde la prensa progresista: *El Eco del Comercio*, o bien desde publicaciones propias: *La Atracción*, *La Organización del Trabajo*⁴⁰.

Las nuevas ideologías llegaban a estos escritores no solo a través de libros teóricos sino fundamentalmente a través de los novelistas Sue y George Sand, de tal forma que en aquellos años

Escritores como W. Ayguals de Izco (1801-1878), Pablo Avecilla (1810-1860), Antonio Lores (1818-1865), Rafael del Castillo, Juan Martínez Villergas (1816-1894), Agustín de Letamendi, Ramón de Navarrete (1817-1888), Gregorio Romero Larrañaga (1815-1874) y Manuel Fernández y González (1821-1888), escribieron una literatura comprometida, anticlerical, democrática y progresista que se difundió mucho entre los diversos grupos⁴¹.

Distingue Zavala a éstos de Sixto Cámara, Fernando Garrido, Francisco Javier Moya y Federico Beltrán a los que considera detentadores de un socialismo democrático «más militante» desde 1848 y que destacarían en sus escritos más el antagonismo entre ricos y pobres.

En cualquier caso, la mayoría de ellos escribieron para el teatro. Durante los primeros años publicaron sus obras en el Círculo Literario y Comercial, establecido en la calle Fuencarral, en la colección *España dramática*⁴². Esta colección alcanzó los 340 números en 1860 en que las obras dejan de publicarse numeradas; después fue incorporada a la *galería* de Fiscowich.

Sobre todo en los primeros años acogió obras de estos autores. Hacia 1860, cuando dejó de ser propiedad de Pablo Avecilla, se hizo más heterogénea. Aunque publicaron en ella también obras de autores moderados como Bretón, es interesante señalar que muchas de sus obras tuvieron tropiezos con la censura o sufrieron prohibiciones al ser representadas. Un par de ejemplos. *Madrid por dentro*, aprobada por la censura con supresiones según el catálogo de Vicente Lalama —que indica también que se trata de un arreglo en 6 cuadros de una obra francesa— fue prohibida por el gobierno una vez estrenada⁴³. Las causas fueron totalmente ideológicas⁴⁴.

A veces, se protesta una suspensión y se solicita una indemnización por los prejuicios sufridos. Es el caso del expediente de 21 de junio-28 de diciembre de

³⁹ A. ELORZA, *art. cit.*, p. 319.

⁴⁰ Para otras publicaciones véanse los trabajos citados de Elorza y Zavala.

⁴¹ I. ZAVALA, *Ideología y política, ob. cit.*, pp. 83-84.

⁴² Sobre editores de teatro y galerías dramáticas: EMILIO COTARELO, «Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 18, abril de 1928, 121-139.

⁴³ Expediente de censura en Archivo Histórico Nacional, sección espectáculos, legajo 11.392, n.º 36.

⁴⁴ Se hallan explicadas en una Real Orden de 14 de diciembre de 1857. AHN, sección espectáculos, legajo 11.388, n.º 92.

1851 en el que el empresario del teatro de la Comedia y los directores del Círculo Literario, Comercial, piden indemnización por la suspensión de *La Flor de la Maravilla*⁴⁵.

Todas estas consideraciones nos descubren una copiosa parcela de la actividad teatral de aquellos años que ha sido ignorada por la crítica posterior a pesar de su indudable interés. Mientras no se estudien con detalle todas estas obras y sus expedientes es difícil calibrar su repercusión social, pues aunque una mera enumeración de títulos resulta atractiva, es no poco engañosa: *Nobleza republicana*, *¡Las jornadas de julio!*, *Mauricio el republicano*...

Este es el contexto en que se insertan las obras teatrales de Sixto Cámara y Fernando Garrido, jalones significativos del teatro político de aquellos años, con cuyo análisis concluiré este ensayo. En la mayor parte ellas funcionan las llamadas *estructuras de consolación* por Umberto Eco en su estudio acerca de los *Misterios de París*, de Sue, tomando la terminología que Marx y Engels utilizaron la referirse a la misma obra en *La Sagrada Familia*⁴⁶. Una vocación populista mueve a escribir a todos estos autores.

a) «*Jaime El Barbudo*», de Sixto Cámara

Los años que precedieron a la Vicalvarada fueron años difíciles para los grupos demócratas, cuyas publicaciones eran suprimidas una tras otra mediante un mecanismo combinado de recogidas, multas y prohibiciones. Por si fuera poco, en 1852, Bravo Murillo intentó una reforma constitucional tendente a despojar al régimen de la poca elasticidad que le quedaba. Los demócratas respondieron elaborando proyectos de insurrección en los que ocupó un lugar destacado Sixto Cámara cada vez más partidario de modificar la situación mediante un levantamiento armado.

En este clima de agitación se estrenó en el teatro de la Cruz su drama *Jaime El Barbudo*, la significativa fecha del 2 de mayo de 1853, tras haber sido aprobado el 22 de marzo por el censor Melchor Ordóñez.

Jaime El Barbudo era todavía entonces uno de los bandidos casi legendarios cuya historia circulaba en tradición oral y en pliegos de cordel, compartiendo la popularidad con Diego Corrientes, José María El Tempranillo y tantos otros⁴⁷. Como indica Caro Baroja Estamos en el momento en que el bandolerismo es tema artístico-literario, como nunca lo había sido⁴⁸. Su tratamiento iba desde los sainetes de tema andaluz, que eran una verdadera plaga a los melodramas de espectáculo y sociales, desde los pliegos de cordel a los folletines y novelas por entregas.

Situando la acción en el reino de Murcia en 1811-1812, momento de su mayor auge y fama, Cámara no «utiliza la historia de unos románticos amores de una marquesa pobre con un Capitán Guzmán para presentar la vida de los bandidos

⁴⁵ AHN, sección espectáculos, legajo 11.416, n.º 144.

⁴⁶ Pueden verse en *Socialismo y consolación*. Barcelona: Tusquets editor, 1974.

⁴⁷ SIXTO CÁMARA, *Jaime El Barbudo*. Madrid: *Galería El teatro*, 1854, 2.ª edición. Cito por esta edición.

⁴⁸ J. CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente, 19.

andaluces, y la colaboración de estos grupos con las causas nobles», como ha escrito I. Zavala⁴⁹. Trata efectivamente de los amores entre el capitán Guzmán y Clara, pero ésta no es marquesa sino hija de D. Ciriaco, comerciante enriquecido que pretende casarla con un marqués para ennoblecerse. El marqués cita a una entrevista secreta al célebre bandido para proponerle que mate al capitán y así poder casarse con Clara. La respuesta de Jaime es elocuente: intenta estrangular al marqués por intentar chantajearle. Tras diversas correrías, en las que Jaime es siempre perseguido sin ser nunca alcanzado y en las que va haciendo todo el bien que puede a los menos pudientes, el melodrama acaba con el matrimonio de Clara y el capitán Guzmán.

Jaime reúne en su persona todos los ingredientes del personaje popular tipificado como «bandido generoso» de clara procedencia romántica: su llegada es preparada por los relatos que otros bandidos hacen de sus hazañas (Acto I, pp. 22-23), no permite el pillaje; en los apartes se define como personaje de bondad justiciera (p. 25; p. 81: «si soy duro alguna vez,/ es solo con la doblez,/ con quien del pobre reniega / o a borges vicios se entrega / con la capa de honradez»). Su etopeya puede completarse con la exposición que hace de forma de ser bondadosa (Epílogo, pp. 98-99) y el desprendimiento de que hace gala poco después ordenando que se reparta a los pobres un cargamento de trigo robado.

Para enaltecer mejor su generosidad, Cámara introduce como contrapunto un bandido malo, falso y traidor, «El Cuervo», que en varias ocasiones intentará engañar a Jaime y será inevitablemente castigado al final.

Pero tal vez llamó la atención del público no solo esto, que en poco le diferencian de otros melodramas de bandidos, cuanto el sentido último del texto, «alegoría» en cierto modo de la situación política que se estaba viviendo: al igual que D. Ciriaco busca casar a su hija con un marqués, la burguesía moderada enriquecida buscaba su ennoblecimiento mediante matrimonios; al igual que Jaime favorece el enlace entre el capitán y Clara, los progresistas estaban favoreciendo y apelando a la intervención del ejército que de hecho unos meses más tarde se pronunciaría aclamado por las masas populares.

Si a esto añadimos el ingrediente humanitario presente en toda la obra, se entiende que resultará un éxito clamoroso. Como cuentan uno tras otro los bandidos de la partida de Jaime El Barbudo, todos se dedican al bandidaje por ser incapaces de vivir en una sociedad injusta en que eran pisoteados sus derechos (pp. 99 ss.). Jaime tiene, sin embargo, la solución a su deshonor: la patria está siendo invadida por los franceses; ha sido concedido un indulto para quienes se alistaron para luchar contra ellos, de tal manera «que nos vemos elevados / de bandidos a soldados / de la patria libertad».

Situando la acción durante la Guerra de la Independencia, aparte de que coincide con el momento de mayor prestigio del bandido históricamente, Cámara buscaba seguramente hacer más tangible la finalidad de su obra: provocar al pueblo a unirse

⁴⁹ I. ZAVALA «Socialismo y literatura...», *art. cit.*, p. 187.

a la causa defendida por los demócratas. La misma fecha del estreno —el 2 de mayo— refuerza esta suposición.

El melodrama fue, sin embargo, inmediatamente prohibido. En su suspensión quizás pesó tanto su contenido como la arbitrariedad del gobierno que no vería con buenos ojos que un progresista alcanzara la popularidad. Aun años más tarde, pasada la euforia de la Vicalvarada y reinstaurada la censura, el melodrama tendría problemas de nuevo para ser representado⁵⁰.

En los meses siguientes la situación política se fue deteriorando. Cámara fue detenido con Rivero, Becerra y Ordax, al ser sorprendida por la policía una reunión del comité democrático. El pronunciamiento de O'Donnell y la sublevación popular de Madrid dieron paso después a un gobierno presidido por Espartero y a la inauguración del bienio progresista. En aquellos acontecimientos los progresistas se batieron junto al pueblo madrileño. Luego sobrevinieron las escisiones internas entre la tendencia colaboracionista encabezada por Rivero y la de los intransigentes dirigidos por Cámara. Desde las páginas de *La Soberanía Nacional* (1854-1856) Cámara intentó canalizar el ala radical democrática, insistiendo una y otra vez en la necesidad de continuar el proceso revolucionario, que debía conducir a la consagración de la soberanía nacional y a la supresión de todo tipo de privilegios.

Fracasados sus intentos vivió unos meses en Lisboa, regresando al producirse la huelga general de Barcelona en julio de 1855; conspiró e intentó diversos levantamientos en Extremadura y Andalucía en los años siguientes, convertido él mismo en una especie de Jaime, Bandido generoso, para morir de forma poco clara en junio de 1859. Eran tiempos en que ciertas formas de vida y ciertas formas de literatura no eran muy dispares⁵¹.

b) *La obra teatral de Fernando Garrido*

Al igual que la obra teatral de Sixto Cámara, tampoco la de Fernando Garrido ha llamado apenas la atención de sus estudiosos. Todo lo más que hacen es mencionar *Un día de revolución* sin entrar en más detalles, lo cual es disculpable en estudios históricos de carácter general, pero menos en trabajos monográficos sobre la literatura socializante de aquellos años o sobre su obra en particular. Además, con el agravante, de que sus *Obras escogidas* recogen otro par más de obras teatrales en el segundo volumen: *Don Bravito Cantarrana* (1847) y *La más ilustre nobleza* (1860). Semejante fortuna han corrido sus poesías y folletines entre los que destaca *Escenas de la vida de Jaime El Barbudo*, de interés para ver la similitud de temas utilizados por él y el ya citado Sixto Cámara⁵².

⁵⁰ AHN, legajo 11.417, n.º 89: oficio del gobernador de Cádiz dando cuenta de que ha sido suspendida por el alcalde la representación de *Jaime El Barbudo* a petición de su hermana (7-XII-1855).

AHN, legajo 11.390, n.º 62: el gobernador de Valencia prohíbe su representación (15-XII-1856).

⁵¹ FERNANDO GARRIDO, *Biografía de Sixto Cámara*. Barcelona: Librería de Salvador Manero, 1860.

⁵² Se recogen estas obras en sus *Obras escogidas*. Barcelona: Librería de Salvador Manero, 1860, 2 vols. Es curioso el interés de ambos por el mismo bandido. Sobre la función social y hasta mítica de estos personajes véase, E. J. HOBBSAWM, *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 1968. Sobre todo su capítulo segundo, «El bandolero social».

De estas tres obras la que ofrece un mayor interés es *Un día de Revolución* y su estreno fue importante dentro del panorama teatral de la época, ya que sirvió como pretexto para restablecer la censura en el teatro. Eliseo Aja en su por otra parte excelente libro sobre el pensamiento político de Garrido se limita a decir:

Tras la votación de las Cortes favorable a la continuación de Isabel II, y en parte por las dificultades de su actividad periodística, Garrido pasó su propaganda antimonárquica al teatro, estrenando *Un día de Revolución*. Poco después el gobierno extendía la censura al teatro⁵³.

Por otro lado, Eugenio Martínez Pastor, aunque no menciona más que esta obra, aporta la idea de este teatro como precedente del *teatro social* finisecular, aunque simplificando excesivamente:

La escena también atrajo a Garrido, pero siempre con el mismo fin político. Tal vez fuera el primer español en darse cuenta que el teatro —com luego sería el cine— era un vehículo muy adecuado para la expresión fácil de un mensaje aunque este mensaje fuera revolucionario. Escribió su obra teatral titulada *Un día de Revolución* en 1855, y ello no deja de ser un adelanto muy importante sobre el llamado teatro social de los años siguientes, como pudo haberlo sido Juan José⁵⁴.

Pasemos a hacer un breve análisis de estas obras. *Don Bravito Cantarrana* es un juguete cómico en un acto⁵⁵. Su acción transcurre en Madrid, en la acomodada casa del Marqués de Valdegrana. Su hija Teodorita, de mente calenturienta y que imagina la vida por los folletines que ha leído, es pretendida por Bravito Cantarrana, periodista moderado que aspira a hacer carrera política y empieza buscando un matrimonio ventajoso. El padre de Teodorita prefiere, sin embargo, un rico hacendado castellano. Al final, con todo, se casarán Bravito y Teodorita tras diversos lances.

La finalidad de la obra es ridiculizar a los moderados personificados en Cantarrana, mostrar la vaciedad de la nobleza, satirizada en el marqués y su hija. La obra es intrascendente, con una versificación pésima como puede verse en este fragmento, que cito para mostrar de paso las ideas feministas que Garrido pone en boca de Teodorita:

Teodorita. — ¡Oh, bárbara ley! injusta
tiranía varonil
Que al sexo débil sujetas,
cual grey grosera y ruin,
a merced del hombre vano!
¡Oh, raza abyecta y servil,
para padecer nacida
y hacer al hombre feliz!

Jaime Torras ha estudiado el caso de Jaime El Barbudo en «Bandolerismo y política: apuntes sobre la figura de Jaime «El Barbudo», incluido en *Liberalismo y rebeldía campesina: 1820-1823*. Barcelona: Ariel, 1976, pp. 177-197. Se centra en su figura histórica.

⁵³ ELISEO AJA, *Democracia y socialismo en el siglo XIX español: El pensamiento político de Fernando Garrido*. Madrid: Edicusa, 1976, pp. 21-22.

⁵⁴ EUGENIO MARTÍNEZ PASTOR, *Fernando Garrido: su obra y su tiempo*, Cartagena, 1976, p. 164.

⁵⁵ *Obras escogidas*, II, pp. 159-187.

¿Cuándo romperás los hierros
 con que oprimen tu cerviz?
 ¿Cuándo llegará el tremendo
 cataclismo mujeril? (p. 170).

Se ironiza también de los nuevos ricos por boca del marqués, la que presenta ridículo y apegado a sus blasones «de Lanuzas heredados,/Fajardos y Pimentales» (p. 170).

Un día de Revolución

La revolución de 1854 levantó por un tiempo la censura teatral, favoreciendo en el teatro cierta libertad de expresión. Pero pasados los primeros momentos de euforia y ya instalado en poder Espartero, su actuación no satisfizo a los más exaltados, entre los que se encontraba Garrido, a quien la experiencia de los meses anteriores, su participación en las luchas de las barricadas como instigador de las masas populares, había exacerbado su democratismo⁵⁶.

Las primeras muestras de su desacuerdo fueron los folletos: *Espartero y la Revolución* y *El pueblo y el trono*. En el primero examina la ambigüedad de la situación política que tanto podía inclinarse del lado del trono como del pueblo; por ello, el pueblo no debe en su opinión, deponer las armas, sino organizarse y controlar la gestión de los diputados. Aún va más lejos: se deberá elaborar una constitución liberal y no monárquica, que atienda más las reivindicaciones populares con un procesamiento de María Cristina y sus ministros, un acortamiento del servicio militar, la supresión de los consumos, etc. Para Espartero era, sin duda, ir demasiado lejos por lo ordenó la recogida del folleto y el encarcelamiento de Garrido. Su defensa corrió a cargo de Castelar, que logró su absolución, saliendo Garrido de la Audiencia entre aclamaciones, para tardar muy poco en volver a la cárcel por procesos debidos a sus artículos en *El Eco de las barricadas*⁵⁷.

El otro folleto le costó un nuevo procesamiento, pero la acertada defensa de Castelar logró que saliera de nuevo absuelto. Su popularidad iba en aumento, aunque no logró salir elegido diputado para las Cortes Constituyentes. Su programa, expuesto en el folleto citado, no tuvo suficientes seguidores: se basaba en que el pueblo español ya no era monárquico por lo que la alternativa más lógica era la república. La votación favorable en las Constituyentes a la continuidad de Isabel II —donde solo 21 diputados votaron en contra— y sus dificultades en la prensa le llevaron a probar la propaganda política a través del teatro, para el que escribió entonces y estrenó *Un día de Revolución*⁵⁸.

Se trata de una obra en un acto, en prosa, cuya acción transcurre no ya en fechas remotas, sino en París el 23 de febrero de 1848, es decir, en el momento de máximo auge de la revolución de 1848⁵⁹.

⁵⁶ Un relato de los acontecimientos y de la evolución de las diversas facciones de estos grupos en Antonio Eiras Roel, *El partido demócrata español: 1849-1868*. Madrid: Rialp, 1961.

⁵⁷ Detalles en Aja, *ob. cit.*, pp. 20-21.

⁵⁸ F. GARRIDO, *Los diputados pintados por sus hechos. Colección de estudios biográficos sobre los elegidos por sufragio universal en las Constituyentes de 1869*, Madrid, 1869-70, 3 vols.; vol. I, pp. 227-228.

⁵⁹ Detalles en AJA, *ob. cit.*, pp. 20-21.

Garrido tiene interés en que su obrita esté respaldada por unos datos reales, que tenga un valor documental; para ello, hará que a lo largo de su desarrollo se aluda a personajes históricos como el Rey Luis Felipe o el político Guizot y al curso de los acontecimientos en el parlamento y en las calles parisienses con el triunfo final de los revolucionarios⁶⁰.

La acción es sencilla y manida: Mr. Baresté, tutor de Laura, ha preparado su matrimonio con el Barón de Fremiot, diputado que se dice de la mayoría y personaje influyente en la corte; Laura por el contrario, a quien quiere es a Blondel, joven estudiante del Politécnico y líder revolucionario republicano. La intriga culmina como se adivina fácilmente en el matrimonio de Blondel y Laura, quedando desplazado Fremiot. Las luchas callejeras determinan el ritmo de la acción que transcurre en la acomodada casa de Laura, desde donde se oyen los gritos, proclamas, etc. de los amotinados.

A Garrido no le interesaba tanto construir una obra literaria cuanto utilizar el escenario como tribuna; por ello, continuamente lanzará proclamas a través sobre todo de Blondel y otras a través de Laura y algunos hombres del pueblo que aparecen en escena.

Blondel tiene como en tantas ocasiones los caracteres del héroe romántico: generosidad, idealismo, indiscutible grandeza moral y física. En palabras de Laura:

No solo eres para mi el apasionado amante que despierta las más tiernas afecciones en mi corazón; eres también el revelador que, encarnado en mí inteligencia el ideal de un mundo de justicia, de amor y libertad, me elevas a mis propios ojos, sacándome del estrecho círculo en que giran las ideas de las mujeres, gracias a una mezquina educación. Me has enseñado a comprender, a llorar las desgracias del miserable mundo en que vivimos y a esperar su regeneración (p. 272).

El lema de Blondel es luchar por la libertad porque «Quien no sabe pelear y morir por la libertad es indigno de ser libre» (p. 273). Hace gala de «nobleza de alma», «que no mancha ninguna ambición mezquina» (p. 277); cuando sea acusado de «republicano» y «socialista», se gloriará de ello:

Barón. — Si es un republicano... un socialista...

Blondel. — En efecto lo soy, y me glorío de ello (p. 279).

Elogios de él realiza Agripa, llamándole «valiente y bueno»; y en boca de este personaje pone, además, Garrido su alegato antimonárquico más violento y la reivindicación del proletariado cuando aparece en escena trayendo al estafador Laurens, a quien Blondel ha salvado de ser linchado. Cuenta Agripa como ocurrió:

Yo diré a ustedes, el coche corría como quien huye de la guerra: le detuvieron. Ta véis, un coche es muy bueno... para hacer barricadas. Ese señor se empeñó en no bajar; en esto llegaron los municipales y la emprendieron a tiros con nosotros: él gritaba a los soldados, «a ellos muchachos, librad a la sociedad de estos ladrones

⁶⁰ La utilización de los hechos y la forma de narrarlos de Fernando Garrido es similar a la de su obra histórica (9), *Historia del reinado del último Borbón de España*. Barcelona: Librería de Salvador Manero, 1869, 4 vols; véase del vol. III, pp. 10-24, 49-55. En las pp. 189-316 analiza el proceso que llevó al bienio liberal (1854-56) y sus consecutivas decepciones; resalta el acercamiento de los demócratas republicanos —entre los que se incluye— al *proletariado* (p. 260).

descamisados». Lo último es verdad; trabajando no se gana para camisa; pero llamar al pueblo ladrón, cuando él es siempre robado!! Se echan sobre él; quiere escapar; se tira del coche; rómpese una pierna; y si no llega Blondel...(p. 287).

Y líneas más abajo:

Agripa.— Los príncipes hacen su oficio; ametrallan al pueblo; pero pierden su tiempo, porque somos dueños de París, y lo seremos pronto de palacio.

Casi al final de la escena descubrimos que Laurens se fugaba con el dinero de Laura, pues era el banquero a quien su tutor había confiado sus finanzas. No es sino un recurso melodramático más para indicar la falsedad de los poderosos a la que contraponen la bondad del pueblo. De hecho, en esta misma escena, un anónimo hombre del pueblo, devuelve a Laura la cartera que contenía su fortuna y que se había perdido al ser atacado Laurens por la muchedumbre:

Laura.— Un rico en quien habíamos depositado nuestra confianza y que se llamaba amigo nuestro, ha robado mi fortuna: un pobre desconocido me la devuelve.

Blondel.— He aquí al pueblo a quien calumnian.

Bareste.— Cómo pagaríamos tanta generosidad?

Agripa.— ¿Pagar? No la devuelvo porque me paguéis; os la doy porque es vuestra (p. 293).

De aquí concluye Garrido que el pueblo es bueno y «solo los que no las conocen, pueden ser enemigos de las ideas democráticas», palabras puestas en boca de Bareste, a las que añade Blondel como colofón del drama:

Pueblo heroico: los viles, los traidores, los que envidian tu arrojo y nobleza, los que quieren hacerse tus señores, esos calumnian tu inmortal grandeza. Mas ya ha llegado de triunfar el día; porque a pesar del despotismo inundo vencerás a la infame tiranía, libre serás mientras exista el mundo (p. 293).

La intencionalidad de Garrido de hacer una obra de aleccionamiento político va más lejos, pues, que mostrar los sucesos revolucionarios; éstos son tomados más como pretexto que como finalidad. *Un día de Revolución* es ante todo una reflexión sobre la situación política española del momento, con un soporte ideológico similar al de los dos folletos citados anteriormente. Cada uno de los personajes es portador de la ideología de uno de los grupos sociales enfrentados en aquel momento: Bareste aglutina todos los planteamientos del partido moderado; dice haber administrado con mimo los bienes de Laura —¿Una personificación de la nación?⁶¹—, huyendo de idealismos e ilusiones; es el momento de retirarse, pero lo hará confiándola al Barón de Frémot, «una de las más distinguidas notabilidades del gran partido del orden»; a cambio tendrán títulos y millones» (p. 293).

⁶¹ Son frecuentes en la literatura decimonónica estas personificaciones, que llegan plenamente vigentes a nuestro siglo en autores interesados por utilizar la literatura como un modo más o menos directo de adoctrinamiento. Un caso típico es Galdós, quien por cierto presentará en *Alma y Vida* (1903) la decaída nación española bajo la figura de Laura. Véase mi ensayo, «Alma y Vida: el teatro galdosiano en la encrucijada de dos siglos», *Segismundo*, 35-36, 1982, 189-209.

El Barón de Frémot es portador de la misma ideología, peor disfrazado de progresista; se mofa de «los papanatas de la minoría», es decir, de los demócratas, apoyando al gobierno ya que

Por si el apoyo de la mayoría parlamentaria no era suficiente, el poder presentó a los reformistas banqueteadores en el sitio de reunión un soberbio bufet de cuarenta cañones, y algunos millones de brillantes bayonetas (p. 270).

La alusión podría estar referida al ejército detentador del poder en aquel momento. Hay más coincidencias: Frémot dirá que los motines populares han sido un pretexto para «poner una mordaza más a la imprenta» y «para que alcancemos nosotros prestando nuestro apoyo moral a las enérgicas medidas del poder, títulos de nobleza y privilegios industriales y coloniales» (p. 270); se ha logrado que algunos paisanos saluden y feliciten a la tropa y que el gobierno sea popular y que las «gentes que tienen que perder estarán siempre de su parte» (p. 271).

Blondel por su parte, personifica a la minoría demócrata; desde su primera irrupción en escena defiende la continuidad de la revolución⁶², que el pueblo exija «con las armas en la mano sus derechos» (p. 273), que se represente a sí mismo sin dejarse manejar por individuos como Frémot, que lejos de ser una eminencia:

Blondel.— Cuan despreciable sois! Reaccionario por egoismo, monárquico de conveniencia ¿qué haceis aquí, cuando vuestro Mecenas perece tal vez a manos del pueblo vengador, y vuestro rey capitula abandonado en su palacio? ¡Tembláis! almas gastadas, sepulcros blanqueados... huid de en medio la juventud (sic), cuya fe, cuyas generosas aspiraciones sois incapaces de sentir, ni comprender. La patria os desprecia y el amor os rechaza. Me voy, porque la libertad reclama mi brazo; pero no creais por eso que mi corazón se aparta del corazón de Laura; si la dejo ahora en vuestro poder es sólo como un depósito del que vendré a pedir os cuentas (p. 279).

Toda la escena anterior y ésta (9 y 10) contienen un enfrentamiento continuado de ambos. Al marchar a la lucha deja a Baresté y Frémot inseguros sobre qué sucederá con sus propiedades si ganan los republicanos. En las escenas que siguen los acontecimientos se suceden rápidos hasta el triunfo de la revolución, revolución democrática; sin embargo, como queda manifiesto en palabras de Blondel:

Deteneos, ciudadanos. Los enemigos del pueblo nos calumnian. Nos llaman enemigos de la religión y la hemos honrado. Nos apellidan ladrones y nos hemos constituido en defensores de la propiedad. Nos llaman también enemigos de la familia; seamos su salvaguardia, respetemos el hogar doméstico, para darles este último y solemne mentís (...). El domicilio es sagrado! No lo ha sido para los opresores; para el pueblo debe serlo siempre (p. 290).

En el seno del partido demócrata español, aún en sus sectores más avanzados como era el de Fernando Garrido, todavía se pensaba en una revolución liberal;

⁶² Algunos datos casi nos inclinan hacia una lectura autobiográfica de este personaje: alude a que ha estado encerrado en «colegio» que le «ha parecido una cárcel tenbrosa» y solo la revolución le ha abierto las puertas.

hasta 1860 no se planteará crudamente la *cuestión social*, la necesidad de soluciones no ya individualistas —postura en la que quedaría anclado el republicanismo castelano— sino de clase, hacia las que evolucionará el propio Garrido.

La polémica sobre el socialismo en 1864, llevó a escisiones internas dentro del partido demócrata, asumiendo la dirección individualista Castelar, en tanto que Pi y Margall aparece como líder indiscutible de la tendencia socialista internacionalista⁶³, que se consolidaría aún más después de su exilio en París donde tradujo y estudió la obra de Proudhon y desarrolló sus ideas sobre el republicanismo federal⁶⁴.

La tercera y última obra teatral de Garrido que conozco es *La más Ilustre Nobleza*, drama en verso en tres actos, representado por primera vez el 18 de mayo de 1860 en el teatro del Circo, según la edición de sus *Obras Escogidas*⁶⁵.

Se trata de un largo melodrama de bandidos de complicada intriga, basada en personalidades cambiadas y cuya acción se sitúa en Italia, en el siglo XVI. Su ideología es similar a la de *Jaime El Barbudo*. En este caso, Estéfano se ha convertido en bandido al tener que huir de la justicia por matar a un noble que trataba de deshonorar a su hermana. Jefe de una partida de bandoleros, actúa como «bandido generoso», protegiendo a los desvalidos y robando a los ricos. Al final, todo se aclara y Estéfano será indultado una vez demostrada su honradez; además, se le dará como esposa a la noble Isabel, aunque él es villano, porque

más que un nombre manchado,
más que un título heredado,
vale la honradez de un hombre (p. 262).

La obra era adecuada para cualquiera de aquellos teatros populares que iban proliferando en los años anteriores a la revolución de 1868. De éstos, el más popular será el teatro novedades que se especializó en melodramas, montados espléndidamente⁶⁶. Será el teatro que más melodramas de bandidos estrene: *Diego Corrientes*, *José María El Tempranillo*, *Los siete Niños de Ecija*, *El corazón de un bandido*, *Los bandidos de Sierra Morena*, etc.

Las obras citadas de Cámara y Garrido hay que situarlas en este contexto teatral e ideológico; el género de bandidos necesitaría ser revisado. Su utilización como vehículo de las nuevas ideologías fue frecuente; por poner un ejemplo más: en 1860 se estrenó *Luis Candelas*, basado en la biografía del célebre bandido. Quedaba tan mal parada la justicia y arrastraba de tal manera a los espectadores que tuvieron que ser suspendidas por la policía las representaciones⁶⁷.

⁶³ EIRAS ROEL, *ob. cit.*, pp. 251 y ss.

⁶⁴ Véanse sobre Pi y Margall los estudios de A. JUTGLAR, en especial, *Federalismo y Revolución: las ideas sociales de Pi y Margall*, Barcelona, 1966.

⁶⁵ *Obras escogidas*, II, pp. 190-262. En *El Español* (6-III-1856) se anunció sin embargo que se iba a estrenar en el teatro Princesa como *La verdadera nobleza*.

⁶⁶ En *El Patriarca del Turia* cruzaba la escena un rebaño entero de ovejas; en *El hijo de la noche* se presentaba un combate naval... El verismo naturalista tiene en este teatro uno de sus más sólidos antecedentes y de hecho el teatro naturalista se contagiará con frecuencia del efectismo melodramático.

⁶⁷ Había sido presentado a censura dentro del año 1859; se suspendió en los primeros días de enero. Tanto el expediente de censura como la prohibición en AHN, sección de espectáculos, legajo 11.391, n.º 34.

Escritores republicano-socialistas figuran estos años entre los abastecedores de estos teatros: José María Díaz⁶⁸, Luis Blanc⁶⁹, el prolífico Manuel Ortíz de Pinedo...⁷⁰.

En definitiva, resulta revelador el estudio de estas obras y de muchas otras similares para seguir la trayectoria de las nuevas ideologías en el seno de la sociedad española decimonónica. Ciertamente el teatro era educador de las masas, una verdadera tribuna política a la que se encaramaban los más diversos oradores, unos apoyados por los poderes políticos, otros a su pesar.

En este ensayo no he pretendido sino mostrar la abundancia de este teatro, cómo en otras literaturas ya ha merecido la atención de la crítica con lo que los problemas metodológicos que plantea su análisis se hallan ya resueltos en la bibliografía pertinente. Pero, además, difícilmente se puede entender la literatura considerada más seria si se olvida que aprovecha los procedimientos de esta literatura de consumo, aunque sea para sobrepasarla. El estudio del melodrama desde diversas perspectivas se hace por tanto ineludible dentro de la recuperación de lo que fue realmente la historia política y literaria de la pasada centuria.

⁶⁸ Dirige: *El Entreacto* (1839-1840), *Revista de Teatros* (1841-1844), *La Política*, *El Clamor público* (1848), *La Ortiga* (1849), *La Iberia* (1854); sufren prohibiciones *Catilina* (1856); en AHN, sección espectáculos, leg. 11.388, n.º 68 y 80, solicita indemnización por los prejuicios habidos con la prohibición. Igualmente sufre prohibición *Luz en la sombra* (1860). *Mártir siempre, nunca reo* (1863), pasa con supresiones. Estrenó con éxito *Redención* (1857) arreglo de *La Dama de las Camelias*, y *Virtud y libertinaje* (1863).

⁶⁹ Estrenó al menos: *La quiebra de un banquero* (1864), *Los aventureros* (1865), *Los amigos de los pobres* (1865) y ya después de la Gloriosa, militando en el republicanismo federal *La verdadera Carmañola* (1870). Dirigió periódicos clandestinos: *El Relámpago*, *El puñal*, por los que fue a presidio.

⁷⁰ Estrenó al menos: *La hija del pueblo* (1857) suspendida por la autoridad; *El camino del presidio* (1857), arreglo de una obra francesa; *La pena en la culpa*, (1858), *Culpa y castigo* (1859), donde pinta «con desgarradora verdad» las costumbres del pueblo según un periódico de la época; *Soberbia y humildad* (1859), *Madrid en 1818* (1860), *Los molinos de viento* (1861), *Los lazos del vicio* (1861), *Gabriela de Vergy* (1861), *Frutos amargos* (1861), *Amor de hijo* (1862), *Intrigas de tocador* (1864)...