

El teatro republicano de la Gloriosa

Gregorio de la Fuente Monge

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: La revolución de septiembre de 1868 abrió un periodo de amplias libertades públicas que los republicanos supieron aprovechar para organizar una enorme labor propagandística utilizando todos los medios a su alcance. Desde fines de 1868 hasta 1874, uno de los más importantes fue la representación de piezas teatrales ante públicos en buena parte analfabetos. Los dramaturgos republicanos presentaron lo que consideraban injusticias sociales, quiénes las sufrían, quiénes eran los culpables y cuáles eran las soluciones.

Palabras clave: Revolución de 1868, republicanismo, teatro de propaganda.

Abstract: The September 1868 revolution opened up a period of public freedoms that the Republicans used to organize an enormous propaganda effort using all available means of expression. From late 1868 to 1874, one of the most important means was the performance of theatrical works for audiences that in large part were illiterate. Republican writers for the theater presented what they considered social injustices, those who suffered them, those who were to blame, and what the solutions were.

Key words: Revolución de 1868, republicanism, theater of propaganda.

La revolución de septiembre de 1868 abrió un periodo de amplias libertades públicas que los republicanos supieron aprovechar para organizar un vigoroso movimiento de oposición al gobierno de los generales Serrano y Prim y, aprobada la Constitución de 1869, al régimen monárquico que terminó encarnando Amadeo I. Basta ojear los

primeros números de *La Igualdad*, el principal diario republicano-federal del Sexenio Democrático, para darse cuenta de que desde el primer momento revolucionario se produjo una verdadera eclosión de asociaciones y periódicos republicanos, medios movilizados a los que se pueden sumar las tertulias de café, las compañías dramáticas o los propios teatros y sus inmediaciones cuando se representaban las obras de los correligionarios. Durante la campaña electoral de finales de 1868 se produjeron los primeros mítines y manifestaciones callejeras a favor de la república. Derrotados en las urnas por los partidarios de la monarquía en enero de 1869, los republicanos no dejaron de emprender nuevas campañas nacionales: contra las quintas, a favor de la libertad religiosa o contra el «rey extranjero», en las que difundieron su ideario reivindicativo y fijaron los lemas, himnos y símbolos del movimiento, como *La Marsellesa*, el gorro frigio y, en menor medida, la recién inventada bandera tricolor. Las movilizaciones pacíficas sirvieron para recoger miles de firmas con las que avalar las peticiones de abolición de la «contribución de sangre» y, en algunos casos, de los consumos ante las Cortes Constituyentes.

Al no conseguir los republicanos sus objetivos, continuaron los motines populares contra las quintas y los consumos, los conflictos anticlericales, las insurrecciones republicanas y las peleas en días de elecciones. Visto desde esta perspectiva, 1869 podría considerarse el año del fracaso del proyecto republicano-federal, sobre todo después de la dura represión que sufrieron sus defensores tras la insurrección de otoño de ese año. Pero, desde otra perspectiva, 1869 también fue un éxito para los republicanos ya que consiguieron impulsar un amplio movimiento popular que se mantuvo activo, a pesar de sus divisiones, hasta 1874 (año de su verdadero fracaso), dejando como legado una cultura política, centrada en la idea de pueblo soberano, que permitiría reavivar el republicanismo a finales de siglo.

Es sabido que la pervivencia de un movimiento social no depende de la consecución directa e inmediata de sus reivindicaciones, sino de mantener o incrementar su apoyo social, del éxito de sus campañas para difundir sus quejas y de su capacidad para movilizar a militantes y simpatizantes. En este sentido, los *apóstoles de la Idea* republicana realizaron desde octubre de 1868 una gran labor de propaganda, valiéndose de la palabra ante diferentes públicos, aunque fue mediante la letra impresa cómo difundieron sus discursos y llegaron a formar una opinión pública favorable. Periódicos, revistas, libros, folletos,

catecismos, hojas sueltas, calendarios, poemarios, novelas, etcétera, fueron los medios de comunicación más utilizados por las élites intelectuales del movimiento. Junto a estos medios, que estaban dirigidos a un público lector, deben considerarse otros que tenían la ventaja de llegar también a un público iletrado o de menor formación intelectual. Éste es el caso de los espectáculos públicos: bailes de canacán con letras políticas, conciertos musicales (del tipo de los que ofreció José Anselmo Clavé para presentar su adaptación libre y en catalán de *La Marsellesa* en octubre de 1871) y, sobre todo, representaciones teatrales.

Aunque los orígenes del teatro político español se remontan al siglo XVII, fue en la época de las Cortes de Cádiz cuando se convirtió en una pieza clave en la difusión del patriotismo y el liberalismo entre las clases populares y analfabetas. Durante la Guerra de la Independencia se registró una dura lucha de propaganda entre afrancesados y patriotas librada en varios ámbitos, entre ellos el teatral¹. En 1820, tras la primera reacción fernandina, se abrió un nuevo ciclo de producción de obras teatrales de ideología liberal que permitió ensalzar a Riego, la Constitución y la libertad frente a la tiranía representada por el realismo absolutista. Se inició así una línea de teatro político liberal que tendría gran desarrollo durante la España de Isabel II. Durante los breves periodos en que los progresistas estuvieron en el poder reinó una libertad de expresión que permitió el florecimiento de las obras de teatro de tono «subversivo», fuese éste liberal avanzado o reaccionario. Especialmente, en el Bienio Progresista, se desarrolló un teatro que expresaba las diferentes tendencias políticas del momento. Por el lado de los moderados, Juan Rico y Amat, antiguo censor teatral, estrenó la comedia *Costumbres políticas* en 1855, en la que cultivaba un estilo satírico del que también dejó constancia ese año en su *Diccionario de los políticos*. En este último definió el *club* como «una ratonera de conspiradores». A este ambiente político perteneció el monárquico avanzado José María Gutiérrez de Alba, exiliado de 1856 y revolucionario de 1868, gran cultivador del teatro

¹ Cfr. LARRAZ, E.: *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole, 1808-1814*, Aix-Marseille, Université de Provence, 1988; CALDERA, E. (ed.): *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni, 1991; FREIRE LÓPEZ, A. M.: «Teatro político durante la Guerra de la Independencia», en GARCÍA DE LA CONCHA, V. (dir.), y CARNERO, G. (coord.): *Historia de la literatura española*, t. VII, *Siglo XVIII (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 872-896; y ROMERO PEÑA, M. M.: *El teatro de la Guerra de la Independencia*, Madrid, FUE, 2007.

político y pionero además de la *revista política* (o conjunto de parodias y sátiras, dialogadas y cantadas, que repasaban los acontecimientos del año)².

También en el campo demócrata se aprovecharon desde los años cincuenta las posibilidades que ofrecía el teatro para hacer propaganda política. Sixto Cámara fue el principal impulsor del «teatro socialista»; el 2 de mayo de 1853 estrenó *Jaime el Barbudo*, drama ambientado en la Guerra de la Independencia en el que denunciaba la injusticia social que oprimía al pueblo y las «malas» leyes que corrompían la bondad innata en el hombre, lo que justificaba la rebeldía del bandido³. Esta obra se insertaba en el tema romántico del bandido andaluz generoso, que robaba al rico y socorría al pobre, cual si buscara la nivelación de fortunas y la justicia social⁴. Fernando Garrido, el incansable propagador del asociacionismo obrero, escribió igualmente varias obras de teatro de contenido social y político como *Don Bravito Cantarrana* (1847) y *Un día de revolución* (1855). Esta última era un «drama popular» ambientado en el París de 1848 donde el protagonista, un socialista-republicano, se identificaba con la revolución del pueblo trabajador que había derribado la monarquía para reclamar «sus derechos, su asiento en el banquete de la vida». Con esta obra, Garrido lanzaba un mensaje al pueblo de la revolución de 1854 para que acabase con el despotismo y la tiranía en España. Y lo cierto es que la obra «excitó de tal modo el entusiasmo del público» que fue mandada retirar del teatro Lope de Vega nada más estrenarse

² Parte de su obra está reunida en *Teatro político-social*, Madrid, 1869. Cfr. RUBIO JIMÉNEZ, J.: «José Gutiérrez de Alba y los inicios de la *revista política* en el teatro», *Crítica Hispánica*, 16 (1994), pp. 129-140; «Teatro y política: *Las aleluyas vivientes* de José María Gutiérrez de Alba», *Crítica Hispánica*, 17 (1995), pp. 127-141; y «El teatro político durante el reinado de Isabel II y el Sexenio revolucionario», en GARCÍA DE LA CONCHA, V. (dir.), y CARNERO, G. (coord.): *Historia de la literatura...*, *op. cit.*, t. VIII, *Siglo XIX (I)*, 1997, pp. 412-413.

³ GIES, D. T.: *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, CUP, 1996, pp. 435-439; RUBIO JIMÉNEZ, J.: «Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política», *Castilla*, 14 (1989), pp. 129-149, y «El teatro político...», *op. cit.*, p. 411.; CRUZ CASADO, A.: «Bandoleros en escena: de la tragedia a la parodia», en *Actas de las V Jornadas sobre el bandolerismo en Andalucía*, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 2002, pp. 189-233.

⁴ MÉNDEZ BEJARANO, M.: *Diccionario de Escritores [...] de Sevilla*, I, Sevilla, 1922, pp. 291-292. Gutiérrez de Alba también cultivó este tema en su drama *Diego Corrientes* (1848), convertido en zarzuela en 1856 para favorecer la identificación del público con el héroe popular que acabó ajusticiado en plena juventud.

y su efecto político fue combatido por otros dramaturgos que salieron en defensa del trono de Isabel II⁵. En cambio, Antonio Benigno de Cabrera y Romualdo Lafuente tuvieron más suerte con el drama *El triunfo del pueblo libre en 1820*, que se estrenó con «gran éxito» en el teatro Variedades de la capital en enero de 1856.

El teatro ofrecía muchas posibilidades para difundir los nuevos idearios políticos y era capaz de generar fuertes emociones en los espectadores⁶, pero la censura impidió durante largos años que fuese un arma a disposición de los enemigos del trono y del altar. La censura teatral impuesta por el partido moderado se mostró efectiva y el teatro, a diferencia de la prensa y el panfleto, era ineficaz en la clandestinidad. Cuando una obra de carácter político superaba la censura, el posible sentido crítico del autor quedaba deformado para evitar cualquier contenido subversivo y las reacciones pasionales del público⁷. Con la revolución de 1868, el trabajo de los censores cesó y España disfrutó de unos años de libertad excepcionales. El Gobierno Provisional decretó la plena libertad de imprenta (25 de octubre), el derecho de reunión y el de asociación. Por un decreto de Gobernación de 16 de enero de 1869 quedó establecida «en España, y en su más lata expresión, la libertad de teatros», lo que implicaba terminar con la concesión exclusiva de las representaciones dramáticas o cómico-líricas a favor de un empresario. El teatro volvía a ser un arma de confrontación política. De cómo utilizaron este vehículo de comunicación social los republicanos tratan las siguientes páginas que tienen como objeto estudiar la producción y, en menor medida, la representación de las obras de los escritores simpatizantes o militantes del republicanismo durante el Sexenio, así como la función que este tea-

⁵ GIES, D. T.: *El teatro...*, op. cit., pp. 440-449; RUBIO JIMÉNEZ, J.: «Melodrama...», op. cit., pp. 142-148; y RODRÍGUEZ SOLÍS, E.: *Historia del partido republicano español*, II, Madrid, 1893, p. 543 (tras su estreno se «restableció la censura de teatros»).

⁶ Sobre el público de los teatros populares del Sexenio, es ilustrativa la anécdota, referida a la representación de *Carlos II el Hechizado*, que relata Francisco Flores García en *Memorias íntimas del teatro*, Valencia, pp. 47-48; la reacción de estos espectadores (silbando, gritando, insultando y tirando comestibles) era similar al taurino en días de mala faena.

⁷ Véase en qué quedó la Noche de San Daniel en la *Revista de 1865* de Gutiérrez de Alba, en RUBIO JIMÉNEZ, J.: «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868», *Segismundo*, 39-40 (1984), pp. 193-231. Entre los demócratas, Luis Blanc vio prohibidas las obras *El enlace*; *Luchar con el corazón*; *El pasado, el presente y el porvenir*; *Bernardo el Caselero* (1866), y *El 5 de marzo de 1838 en Zaragoza* (1868).

tro político desempeñó en el movimiento republicano-federal de aquellos años.

Los dramaturgos republicanos

El importante papel jugado por las elites intelectuales y, en especial por los periodistas, en la revolución de 1868, ha sido puesto de manifiesto por la reciente historiografía. Ya en la etapa preparatoria, la prensa clandestina antiborbónica, progresista y demócrata, había utilizado la denuncia y la sátira políticas para deslegitimar el trono de Isabel II⁸. La presencia de periodistas en los centros revolucionarios dedicados a conspirar contra el gobierno moderado fue una constante desde 1866. La amplia representación de estos escritores en las instituciones políticas de 1868 y 1869, unida al abrumador peso de otros profesionales liberales y de personas con altos estudios en las mismas, permite definir como «elites político-intelectuales» al grupo que dirigió la Gloriosa. Fueron estos intelectuales los que señalaron, a través de la prensa clandestina, las tertulias informales y los primeros discursos junteros en tierras andaluzas, quiénes eran los «enemigos del pueblo», destacando entre ellos el gran *obstáculo tradicional* que encontraban los progresistas para llegar al poder y los demócratas para implantar la república: Isabel de Borbón y su camarilla neocatólica. Si las elites revolucionarias de 1868 estaban integradas sobre todo por profesionales, intelectuales y funcionarios (abogados, escritores, militares y cesantes), el papel de los periodistas debe ser especialmente destacado, pues no menos de la cuarta parte de los junteros provinciales ejercieron esta profesión pública⁹.

El protagonismo de las elites intelectuales liberales en la elaboración y representación de la idea de la nación española, y en la construcción de toda una cultura nacionalista en el siglo XIX, es bien conocido¹⁰. También fueron unas elites político-intelectuales, en realidad coincidentes con el sector más liberal de aquéllas, las que impulsaron el proyecto de regeneración nacional que representó la Gloriosa. La

⁸ CASTRO ALFÍN, D.: *Los males de la imprenta*, Madrid, CIS, 1988, pp. 227 y ss.

⁹ Cfr. el trabajo de FUENTE, G. de la: *Los revolucionarios de 1868*, Madrid, Marcial Pons, 2000, y el incluido en SERRANO GARCÍA, R. (dir.): *España, 1868-1874*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002, pp. 31-57.

¹⁰ ÁLVAREZ JUNCO, J.: *Mater Dolorosa*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 271-279.

presencia tan relevante de profesionales y publicistas en las instituciones revolucionarias pone de manifiesto que estas elites buscaban controlar el Estado y la opinión pública para llevar a cabo ese proyecto que ambicionaba situar España a la altura de las naciones más «civilizadas» y prósperas de Europa. Aunque existiesen claras diferencias entre los revolucionarios monárquicos y los republicanos, todos ellos compartían ese ideal reformador que implicaba, al menos, instaurar un régimen liberal más representativo y respetuoso con los derechos de los ciudadanos y llevar a la práctica una política secularizadora y laicista, por considerar ambas cosas fundamentales para la modernización del país¹¹.

La revolución de 1868, al proclamar la libertad de prensa y suprimir los censores de imprentas y teatros, puso al descubierto la importante labor política desempeñada por los *escritores públicos* (lo que más tarde se llamarían *intelectuales*) tanto en el campo monárquico como en el republicano. Los escritores del siglo XIX, trabajando con la palabra, con ideas y símbolos, construyeron «grandes relatos sobre el pueblo y la nación como sujetos» de la historia, y de las revoluciones. Estos publicistas se consideraron la «voz del pueblo», pero para llegar a éste requirieron de un público de lectores, oyentes y espectadores, aunque también de canales de comunicación para sus escritos y dotes oratorias (prensa, mítines, clubes, teatros, cafés...) ¹². Como evidencia la profusión de prensa política del Sexenio ¹³, la competencia entre monárquicos y republicanos por influir en la opinión pública y por controlar dichos canales fue muy dura desde el mismo año de 1868. No es ocioso, por tanto, interrogarse sobre quiénes fueron esos republicanos que escribieron para ganarse al público que llenaba los teatros de la época.

Los autores teatrales más conocidos fueron aquellos que tuvieron una actividad destacada dentro del partido republicano y ocuparon un escaño en las Cortes: Luis Blanc, Roberto Robert, Romualdo Lafuente y Antonio Luis Carrión, a los que cabe añadir, por dramas escritos antes de 1868, a Fernando Garrido y Roque Barcia. Sin embargo, la mayor parte de los dramaturgos republicanos no ocuparon cargo algu-

¹¹ FUENTE, G. de la, y SERRANO, R.: *La revolución Gloriosa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005; y la colaboración de FUENTE, G. de la: en LARIO, A. (ed.): *Monarquía y República en la España contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 205-229.

¹² JULIÁ, S.: *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, pp. 10-11.

¹³ Cfr. CHECA GODÓY, A.: *El ejercicio de la libertad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

no en las instituciones políticas. Un caso intermedio es el del joven Francisco Flores García: obrero industrial y periodista cuando fue elegido capitán de la milicia y concejal de Málaga (cargo al que renunció) en 1868 y que, tras haber participado en la insurrección federal de enero de 1869, fue director del periódico *El Nuevo Día* y vocal de las juntas directivas del Círculo Artístico-Literario y de la Sociedad Dramática *Amigos de los Pobres*. Con dos dramas políticos debajo del brazo, estrenados con éxito en el teatro Principal malacitano, se trasladó a Madrid en 1870 para proseguir su carrera literaria y, mientras se abría camino en el mundo de las letras, a lo más que llegó en política fue a secretario del Gobierno Civil de Ciudad Real en 1873, desempeñando interinamente el cargo de gobernador. El resto de los autores escénicos ocuparon puestos de escasa relevancia en los clubes y comités del partido (quizás el más importante fuese Ceferino Tresserra) y, en ocasiones, un empleo en la Administración civil durante los meses de la República. Este fue el caso del antiguo «cimbri» Eleuterio Llofríu, alicantino que trabajó de oficial en el Ministerio de la Gobernación durante la presidencia de Castelar, a las órdenes de su paisano y tocayo Maisonnave, y de Marcos Zapata, que fue oficial tercero y compañero del anterior en el Ministerio¹⁴.

En realidad, el denominador común a todos estos autores dramáticos fue el ser escritores públicos, periodistas y literatos, poetas y, en menor medida, novelistas, antes que políticos de relieve¹⁵. Algunos de extracción social baja y sin estudios superiores, como Tresserra y el propio Flores, habían empezado de cajeros de imprenta, y Constantino Llombart de encuadernador, siendo estos oficios artesanales los que les pusieron en contacto con la literatura. Todos ellos colaboraron en la prensa demócrata y republicana, muchos como redactores¹⁶ y otros como directores de periódicos: Barcia, Blanc, Carrión, José Estrañi, Flores, Ángel Gamayo, Garrido, Lafuente, Llofríu, Llombart, José Nakens, Eduardo Navarro Gonzalvo, Eloy Perillán, Robert, José Roca y Roca, Enrique Rodríguez Solís...

¹⁴ Romualdo Lafuente fue Director de Contabilidad e Interventor General entre marzo y junio de 1873.

¹⁵ Sobre las novelas de Llofríu y otros republicanos, MARTÍNEZ ARANCÓN, A.: *La ciudadanía imaginada*, Madrid, UAM, 2006; y MIRA ABAD, A.: *Secularización y mentalidades*, Alicante, Universidad, 2006.

¹⁶ Juan Alonso del Real, José Mazo, Fabián Ortiz de Pinedo, Enrique Romero Jiménez, Tresserra, Mariano Vallejo, Zapata, etcétera.

Junto a la vocación de escritores, que llevaría a muchos de ellos a probar suerte en los ambientes políticos y literarios de Madrid, la juventud sería otra de las características más relevantes de este grupo de dramaturgos. Con una media de edad que rondaba los 27 años al finalizar 1868, puede decirse que muchos de ellos nacieron al mundo de las letras con la Gloriosa. Sin embargo, hubo un fuerte contraste de edad entre estos literatos y los políticos republicanos de la revolución, ya que los concejales tenían en esa fecha una media de edad de 38 años, los diputados constituyentes de 40 y los junteros provinciales de 41¹⁷. Una diferencia de edad que, unida a la brevedad del periodo democrático, también explica que estos autores teatrales no llegasen a hacer carrera política. Baste pensar que muchos de ellos accedieron al voto, establecido a los 25 años en 1868, en las postrimerías del Sexenio. En realidad, sólo alguno de los que se avinieron con la Restauración consiguieron medrar más tarde en los ministerios (Llofriu o, mucho después, Zapata).

El papel que jugaron estos literatos dentro del movimiento republicano lo expresó muy bien el valenciano Navarro Gonzalvo al explicar las razones que le llevaron a escribir teatro político:

«Republicano ardiente, sincero, de buena fe, he procurado [...] hacer la guerra, ridiculizar a la monarquía como institución, desde la tribuna del club, en el periódico, en el folleto, en el teatro [...]. Creo que la juventud republicana tiene el indudable deber de propagar y defender sus doctrinas en todos los terrenos, y yo cumplo, como joven, esta misión por medio de mis insignificantes producciones, en las cuales nunca, ni perjurio ni calumnia, ni falto a las severas reglas de la moral y la decencia»¹⁸.

El repertorio del teatro republicano podría agruparse en cuatro grandes bloques temáticos que están interrelacionados entre sí: obras patrióticas, de confrontación directa con los monárquicos, monografías político-morales y de afirmación de la identidad republicana. A ello se sumarían las obras que sirvieron para legitimar los cambios políticos de septiembre de 1868 —algo que también hicieron los monárquicos liberales— y de febrero de 1873. Como un subgénero

¹⁷ FUENTE, G. de la: *Los revolucionarios...*, op. cit., p. 226. Los más jóvenes eran Llombart y Roca, con veinte años.

¹⁸ «Al público», en *Macarronini I*, Madrid, 1870. Nacido en 1846, debía tener 24 años de edad.

propio se encuentran las revistas políticas¹⁹. A continuación se muestra una panorámica del teatro republicano de esos años, comenzando por las obras destinadas a justificar la revolución.

Teatro revolucionario: «¡Abajo los Borbones!»

Entre los dramaturgos demócratas y republicanos que legitimaron el destronamiento de los Borbones en los teatros de Madrid, entre octubre y noviembre de 1868, se encuentran el montañés Evaristo Silió (*La redención de la patria*²⁰, estrenada en el Variedades), Enrique Zumel (*Oprimir no es gobernar*²¹, en el Jovellanos) y Antonio Ramiro y Marcos Zapata (*El Cura Merino*²², en el Novedades). Siguiendo el pacto tácito entre los partidos revolucionarios de no pronunciarse por ninguna forma de gobierno y mantener la unidad en el campo liberal, lo que estas obras tienen en común no es la proclamación de la república, sino la condena de Isabel II y de la dinastía de los Borbones, al tiempo que transmiten el significado de los grandes lemas de la revolución (libertad, soberanía nacional). Y éste fue el significado que también transmitieron las obras de los monárquicos, quizás con más referencias al ejército, por lo que el teatro de la Gloriosa en sentido estricto es muy

¹⁹ Entre ellas, las de Ángel Gamayo y Antonio del Pozo, *1871-1872* (1871), y José Estraña, *1873* (1872). Prerrevolucionaria, la de Eusebio Blasco, *¡¡A la Humanidad doliente!!* (1868). Gamayo innovó con las revistas *Madrid* (1872), más de cien representaciones, *Europa*, etcétera.

²⁰ Donde arremete contra el despotismo y la Iglesia; por ejemplo, el personaje de la Patria: «Religión, que así las manos / pone en las cosas terrenas, / que ve el pueblo entre cadenas / y bendice a los tiranos; / Religión, que nunca has visto / compasiva mi aflicción, / tú no eres la religión / que predicó Jesucristo». El malogrado autor de la leyenda del *Esclavo* escribió en la prensa *cimbria* antes de pasarse a las filas republicanas.

²¹ Dedicada al general republicano Blas Pierrad y su «club revolucionario». Recrea la caída de los Borbones a través de una familia en la que Irene es Isabel II, su hijo Enrique, el general Serrano; su marido y padrastro de sus hijos, Florencio (o «Florencia»), el rey consorte; su malvado mayordomo Lino, González Bravo, etc. Irene trata de quedarse con la herencia de sus hijos, que terminan rebelándose... Un fragmento resume cómo ve la protagonista a los revolucionarios: «Estos hijos son perversos! / Son herejes y anarquistas!... / empeñados en ser libres... / Oh! que funesta manía! / y contra mí esos ateos / continuamente conspiran!».

²² La obra se publicó bajo los seudónimos de Adolfo de Molina y Carlos Padilla. La lista podría alargarse con otras capitales, así A. L. Carrión estrenó la loa *La redención de España* en el café-teatro Suizo de Málaga (cfr. PINO, E. del: *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX*, Málaga, Arguval, 1985, p. 308).

especial, ya que permite tratar conjuntamente a los dramaturgos anti-borbónicos de todas las tendencias que escribieron al resguardo de la coalición revolucionaria. Obras de promonárquicos fueron, entre otras, las de Rafael María Liern (*Aurora de Libertad*, Principal de Barcelona y Novedades de Madrid), Emilio Álvarez (*La buena causa*, la Zarzuela de Madrid) y José Julián Cabero (*El puente de Alcolea*, Romea de Barcelona y el Circo de la capital). Con una dudosa adscripción política de los autores, se estrenaron en Barcelona las obras de Luis Pacheco (*¡Abajo los Borbones!*) y otra de éste con el citado Cabero (*¡España libre!*) y, en el Novedades de Madrid, la de Darío Céspedes, *La Soberanía Nacional*, que es un canto sobre el «pueblo soberano», el reencuentro fraternal del ejército con el pueblo y el porvenir de España, país que dejará atrás la ignorancia y el fanatismo de «rosario» y «puñal»²³. En las representaciones de esos días se incluyeron himnos «nacionales», como los de los monárquicos Antonio García Gutiérrez (*Abajo los Borbones!!!*)²⁴, con música de Arrieta) y Ángel Mondéjar y Mendoza (*¡Viva la Libertad!*, con música de Fernández Grajal), que fueron muy interpretados en los cafés y teatros, junto con el himno de *Riego* (común a todos los liberales de 1868 y con el que acababan expresamente varias obras) y, excepcionalmente, el más prorrepblicano de *La Marsellesa*. Entre las obras «revolucionarias» repuestas, destaca la loa *El Sol de la Libertad* (1854) de Cayetano Suricaldy y Manuel García González, que se representó en Madrid y otras capitales.

Todo el teatro de la Gloriosa perseguía un mismo fin: legitimar el triunfo de la revolución y justificar el derrocamiento de los Borbones como un bien necesario para satisfacer los anhelos de libertad del pueblo y, asimismo, poner a España en las vías del progreso. Al no existir todavía una confrontación política entre los propios revolucionarios, el binomio ideológico república-monarquía no es relevante en el teatro de octubre y noviembre de 1868. Las imágenes negativas del reinado isabelino se localizan tanto en las obras de autores monárquicos como en la de los republicanos²⁵. Cabero, aunque

²³ Otros dramaturgos antiborbónicos: José Rodríguez Garrido (*España libre*, Córdoba), Ricardo Caballero y Martínez (*La batalla de Alcolea*, Cartagena), Guillermo Morera (*La vuelta del puente de Alcolea*, Jerez), etcétera. También el apropósito anónimo *La libertad del pueblo* (Zaragoza).

²⁴ CASTILLA, A.: «El teatro en la Revolución de Septiembre», *Tiempo de Historia*, 34, 1977, pp. 60-71.

²⁵ Entre otros, VILCHES, J.: *Isabel II*, Madrid, Síntesis, 2007, pp. 263-285.

dedica su *Puente de Alcolea* al militar progresista Gabriel Baldrich («libertador de España»), no tiene inconveniente en decir por boca del personaje de María, que teme la muerte de su hijo Rafael en batalla: «No fuera horrible / que por esa mujer aborrecida [Isabel II] / tigre sangrienta que abortó el Infierno, / diesen la muerte al hijo... que es mi vida!». Tras dar vivas al general Serrano y al pueblo soberano, la obra termina con el himno liberal de *Bilbao* y con una rotunda condena, que sólo en apariencia es pro-republicana: «¡Libertad!... ¡No más reyes!... Ya en su Historia / harta sangre vertieron inocente! / La justicia de Dios hoy los confunda!... / ¡y abajo el trono de Isabel Segunda!»²⁶.

La pieza más polémica fue quizás la de los republicanos Ramiro y Zapata, en la que se rescataba la figura del cura Martín Merino, ejecutado por intentar apuñalar a Isabel II en 1852. En la obra de teatro, Merino forma parte de una conspiración europea, en la que está Orsini, el frustrado regicida italiano de Napoleón III, que busca liberar a los pueblos de los monarcas que los oprimen y los tienen «preso[s] de bárbaras leyes» y en «la ignorancia postrado[s]». La «generosidad» de los «liberales» había puesto a Isabel II en el trono, pero ella fue desagradecida y tan despótica como Carlos V en Villalar o Felipe II al «segar el árbol fecundo / de los fueros de Aragón». Por eso, Merino, que se siente guiado por Dios, quiere lo mismo que Orsini: «¡guerra, destructora guerra, / y que no quede en la tierra / ni el recuerdo de un tirano!». Aunque la obra justifica al regicida Merino, que busca la muerte de una reina que «quebranta sublimes leyes / ¡y pisotea a su pueblo!...», no por ello defiende, contra lo que suele afirmarse, el asesinato de Isabel II²⁷. Los protagonistas de 1868, que bautizaron su revolución de *Gloriosa* por su carácter incruento, se sentían portadores de unos valores civilizadores muy superiores a los que representaban los Borbones, por lo que no podían equipararse a una reina que, según ellos, había ejercido una violencia sanguinaria contra el pueblo. Por eso Ramiro y Zapata no

²⁶ La obra condena con claridad el despotismo de los reyes y no tanto la monarquía: «Esa mujer que Reina y Soberana / se hace llamar; despótica, tirana, / sobre su impura frente / lleva la mancha vil de un anatema / que empaña el brillo de su real diadema!».

²⁷ Basándose en la crónica de *Los Sucesos*, de «apología del regicidio» la define CASTILLA, A.: «El teatro...», *op. cit.*, p. 67; en igual sentido, RUBIO JIMÉNEZ, J.: «El teatro político...», *op. cit.*, p. 413, y otros historiadores.

defienden para la nueva España democrática un crimen vengativo, que condenan expresamente, sino, en boca del mismo Merino, ante su verdugo, unas prácticas «más legales»:

Concibe el hombre
allá en su hirviente cabeza
una criminal torpeza...
Criminal, éste es su nombre. [...]
Ningún pueblo, a la verdad,
debió su felicidad
al puñal de un regicida.
Rasgue pronto el español
por términos más legales
los despóticos cendales
que eclipsan el bello sol,
de esa libertad que avanza [...]

Al igual que la fiesta revolucionaria, el teatro de la Gloriosa no tuvo sabor republicano. Todavía en 1869, *La corte de Isabel de Borbón*²⁸, obra cómica que se hacía eco de todos los tópicos sobre la conducta inmoral de la reina (Isabel, «Paquita», sor Patrocino y Marfori son sus personajes, con alusiones al padre Claret y Gonzalez Bravo), carece de referencias sobre la nueva forma de gobierno. Calixto Navarro, autor que colaboró con algunos republicanos en la Restauración, conmemoró el primer aniversario del «glorioso alzamiento nacional» con una obra, *El Pueblo Rey*²⁹, ambientada en un patio de vecindad de la corte, donde se recordaban los gritos que habían sido comunes a todos los revolucionarios³⁰, tal como dice el personaje «santurrón» y procarlista de la obra, D.^a Angustias, en la escena en la que se inicia la fiesta popular por las calles de la capital, al conocerse la noticia de la batalla de Alcolea:

²⁸ TORRES Y ROJAS, R. de: *La divertida comedia en un acto y en verso titulada la corte de Isabel de Borbón con todos sus consejeros*, Madrid, 1869. Al ser un seudónimo, se desconoce la tendencia liberal del autor.

²⁹ O ¡Viva España con honra!, Madrid, 1869. Estrenada en el teatro El Fénix el 29 de septiembre.

³⁰ Otra obra de ese año, *La aurora de la libertad*, de Antonio Rodríguez López, tampoco deja trascender la opción política del autor y se limita a defender la democracia (acaba con tres genios que simbolizan la Fraternidad, la Igualdad y la Libertad, y sonando «el popular himno de Riego»).

¡Qué escándalo, Dios mío, [...] con qué rencor se insulta al trono y al poder! [...] «Abajo el trono», gritan con fiero desparpajo, y el coro dice, «abajo la raza del Borbón»: y corren y se empujan de destrucción sedientos, y así van por momentos creciendo en confusión.

Los coros de la obra, que utilizan la música del «villancico del niño», hablan sólo de una constitución liberal («ya viene corriendo / la Constitución / pegando unos sustos / de marca mayor») y el personaje «muy liberal» de la obra, Pelao, tampoco llega —en un texto de 1869— a pronunciar la palabra «república», sino un grito antidinástico, tal como aparece al final de la obra, en la que hasta D.^a Angustias se ha unido al coro popular para pasar desapercibida:

—Pelao: ¡Viva el pueblo libre!
—Voces: ¡Viva!
—Pelao: ¡Abajo el Borbón!
—Voces: ¡Abajo! [...]
—Apagaluces: Ahora conmigo gritad
¡que viva la libertad!
—D.^a Angustias : ¡Viva el pueblo independiente!
—Apagaluces: ¡Abajo las contribuciones!
—D.^a Angustias: ¡Que se supriman las quintas!
—Apagaluces: Que; nada de medias tintas
¡maldición en los Borbones! [...]
—Pelao: Mas hoy en esta nación
el pueblo solo es el rey. [...]
(Se oye el himno de Riego [...])
—Luis: Nuestra victoria es completa
oíd el himno de Riego. [...]
—Pelao: Dejando aquí su deshonra
huyeron los enemigos,
guardemos la nuestra, amigos,
y ¡Viva España con honra!

Obras patrióticas

Las obras de tema patriótico tenían como finalidad seguir transmitiendo los valores del nacionalismo liberal español y se presentaron bajo la forma del drama histórico. En este objetivo de construir un patriotismo liberal, los republicanos coincidían con los monárquicos que protagonizaron la revolución de 1868, por insertarse ambas tendencias en un tronco liberal común que hundía sus raíces en la época de las Cortes de Cádiz. Los demócratas habían cultivado el tema patriótico desde sus primeras obras, así la pieza de Barcia, anterior a su experiencia europea de 1848, *El dos de mayo* (1846), tenía como finalidad ensalzar al «heroico pueblo» de 1808. También Cámara dio rienda suelta a su patriotismo en su polifacético *Jaime el Barbudo*, que fue repuesto en el Sexenio³¹, como muestra la escena final en la que el protagonista decide convertir su partida de bandoleros en una guerrilla para combatir al enemigo francés:

—Jaime: Pues bien; no olvidad
que nos vemos elevados
de bandidos a soldados
de la patria libertad.
Guerra, pues, y cruda guerra
al francés con fiero brío [...]
¡Guerra, guerra a los franceses...!

Junto al levantamiento del pueblo en 1808³², otro gran tema histórico fue la resistencia de los comuneros y otros rebeldes contra el despotismo y centralismo de los monarcas absolutos de las dinastías «extranjeras» (Austrias y Borbones), ya que se atribuía al adverso resultado de la batalla de Villalar el inicio de la secular decadencia de la nación española. La defensa de las antiguas libertades municipales era, a la altura de 1868, un tema clásico del repertorio patriótico liberal. La condena de los Borbones por los revolucionarios de la Gloriosa hizo que la abolición de los fueros de la Corona de Aragón tomara

³¹ SUÁREZ MUÑOZ, A.: *El teatro en Badajoz, 1860-1886*, Madrid, Támesis, 1997.

³² El filorrepblicano E. Zumel estrenó la epopeya *La independencia española* en 1872; repuesta en plena República, el 2 de mayo de 1873.

renovado interés y actualidad por haber sido llevada a cabo por el rey, Felipe V, que había inaugurado en España la dinastía «proscrita» en 1868. En Cataluña, y, en menor medida, en Valencia, el tema alcanzó mayor resonancia al coincidir la revolución con el renacimiento cultural del catalán, que venían impulsando los Juegos Florales desde algunos años atrás, y una literatura patriótica catalana que no hizo sino crecer durante el Sexenio, en gran medida por tener el teatro como uno de sus principales cauces de expresión.

Los monárquicos progresistas y demócratas de 1868 emplearon el tema de la rebeldía comunera para legitimar la «descentralización» y la imposición de la Constitución de 1869 al futuro rey de España. En definitiva, para los monárquicos liberales, que no tenían reparos en trazar una línea de continuidad entre las cortes medievales, los comuneros de Villalar y los junteros de 1808 y 1868, este tema de la lucha por las libertades municipales era acorde con su proyecto regeneracionista de implantar una monarquía popular y democrática, rechazando así, no la monarquía, sino el absolutismo. Los republicanos, en cambio, utilizaron el tema de los comuneros para acentuar aún más el protagonismo del pueblo en la historia y, muy especialmente, para legitimar su proyecto de una república democrática y federal, del pueblo y para el pueblo. Para los republicanos, la monarquía era —por definición— absolutista, centralista, antidemocrática y antipopular, y presentaron la rebeldía de los comuneros y agermanados del siglo XVI o de los fueristas catalanes del XVIII como un rechazo de la forma monárquica y una defensa de las libertades de las dos comunidades naturales e históricas, municipios y «provincias» (regiones), que debían recuperar su autonomía en el seno de la Federación española. La consideración de la monarquía como planta extraña al país, que había arraigado en el suelo español a costa de ahogar sus libertades e independencia, era un argumento republicano que tomaba fuerza retórica cuando se tachaba de «dinastías extranjeras» a las de los Austrias, Borbones y Bonapartes, y se ensalzaba, a renglón seguido, la lucha del pueblo por los fueros castellanos y catalanes y la independencia nacional³³.

En el teatro patriótico, al igual que en la novela o la pintura histórica, la defensa de los fueros medievales cercenados por el absolutis-

³³ Cfr. BERZAL DE LA ROSA, E.: *Los comuneros*, Madrid, Sílex, 2008, pp. 251-257; ÁLVAREZ JUNCO, J.: *Mater...*, *op. cit.*, pp. 214-226; FUENTE, G. de la, y SERRANO, R.: *La gloriosa...*, *op. cit.*, *pássim*.

mo, donde se reivindicaba la autonomía de las partes como garantía de la independencia nacional, se plasmó en obras dramáticas que tomaron como referencias míticas la batalla de Villalar o la heroicidad patriótica de los caudillos «populares» (comuneros, agermanados, justicias y concellers), siendo el justicia aragonés Juan de Lanuza, ajusticiado por el «despotismo» real de Felipe II, uno de los que se llevaron la palma en el Sexenio. Entre los republicanos que escribieron sobre estos temas, destacaron el aragonés Zapata con *La capilla de Lanuza* (1871), que supuso su primer reconocimiento público como poeta («¡Llorad en esa cabeza / la libertad de Aragón»), y *El Castillo de Simancas*³⁴ (1873); Federico Soler (*Serafí Pitarra*) con varias obras patriótico-catalanas como, por ejemplo, *El conceller y el monarca* (1871), sobre la figura de Fernando de Antequera; Mariano Vallejo con *Cataluña independiente*³⁵, ambientada en la Barcelona del siglo IX, revive cómo el «pueblo» apoyó al conde Vifredo, en su enfrentamiento con el «tirano» Salomón de Cerdeña, para librarse del «feudo» con el rey francés, el demócrata Llofriu con *El hijo de Juan Padilla* (1871) y Francisco Palanca con *Fueros y Germanías* (1872)³⁶. A este repertorio podría sumarse la obra póstuma del filodemócrata José María de Vivancos *Por el pueblo y para el pueblo* (1873); centrada en la figura de Padilla, exalta la lucha del pueblo contra «los tiranos de España» y en defensa de «los derechos sacrosantos / que el pueblo conquistó»; recayendo en la mujer del «liberal caudillo», María, la mayor decisión y fuerza en esta empresa por la libertad del «pueblo Ibero» y los «fueros sacrosantos», sin que falte en ella una referencia «a esa semilla que importó [el monarca] de Flandes».

³⁴ Estrenado al inicio de la República, el 22 de marzo, estaba dedicado al republicano Nicolás Estévez.

³⁵ *Drama en tres actos y en verso*, Barcelona, 1870. Estrenado el 25 de abril en el Teatro Romea.

³⁶ Autores monárquicos y de adscripción política indefinida cultivaron, igualmente, el drama histórico: Pedro Escamilla, *Madrid en el 2 de Mayo* (1869); Joaquín Tomeo, *¡Patria!* (1872), sobre el sitio de Zaragoza, y *La noche de Villalar* (1872); Manuel Cano Cueto, *¡Guerra al extranjero!* (1873), el valenciano Jacinto Labaila, *Los comuneros de Cataluña* (1871); Mariano Capdepón, *El comunero* (1873), etcétera; reeditándose el *Lanuza* (1854) de Luis Mariano de Larra en 1872.

Teatro antimonárquico

Las obras republicanas de confrontación directa con los monárquicos tuvieron dos vertientes: la crítica a la monarquía liberal (los candidatos al trono, el rey Amadeo) y la deslegitimación del carlismo, si bien ésta tuvo siempre un trasfondo general (clericalismo, oscurantismo, guerra civil) que hace que pueda tratarse también junto a las obras político-morales.

Las obras republicanas que tuvieron como argumento central la crítica de la monarquía constitucional tuvieron como principales exponentes a Blanc, José Mariano Vallejo³⁷, Navarro Gonzalvo y Robert³⁸. Este teatro destinado a combatir la nueva monarquía tomó auge con la aprobación de la Constitución y cesó con el asesinato de Prim. Se trataba de obras cómicas, de corta duración, dirigidas a un público poco exigente, en las que se ridiculizaban la institución monárquica y los sucesivos candidatos al trono. También parodiaban las maniobras y desavenencias de los jefes de la coalición monárquica, subrayando la desunión entre ellos y las dificultades de Prim para encontrar un príncipe extranjero dispuesto a aceptar la corona de España, transmitiendo así la imagen de que el gobierno de la nación «mendigaba» un candidato por las cancillerías europeas con el único fin de salir de la *interinidad* y perpetuar a los monárquicos en el poder.

La mayoría de estas obras antimonárquicas formaron parte de la campaña contra «el rey extranjero» que los republicanos desplegaron durante los meses de «monarquía sin monarca». Aunque la campaña planeaba desde 1868³⁹, fue entonces cuando se desarrolló con fuerza

³⁷ Se considera que Mariano Vallejo es la misma persona que José Mariano Vallejo. No obstante, Luis Blanc adoptó el falso nombre de *José Mariano Vallejo* en 1866, cuando se ocultó en Borja tras participar en la sublevación del cuartel de San Gil (MARTÍ-MIQUEL, J.: *Luis Blanc*, Madrid, 1882, p. 34). Es posible que alguna de las obras de José Mariano, fechada la primera en 1867 y la última en 1882, sea en realidad de Blanc. *El artículo treinta y tres* es original de «D. José Mariano Vallejo y Compañía», ¿misterioso...? Quizás, pero a falta de una investigación más profunda, mantenemos aquí la dualidad de autores: Vallejo y Blanc.

³⁸ A éstos se pueden sumar, por ejemplo, Joan Alonso del Real y Joseph Roca y Roca (*La passió política*, 1870).

³⁹ FUENTE, G. de la, y SERRANO, R.: *La revolución...*, *op. cit.*, pp. 61, 65, 234, 237 y 246. Como precedente teatral, ROMERO JIMÉNEZ, E.: *El mártir de la traición o El empe-*

en todos los frentes (Cortes, prensa, manifestaciones) y, claro está, también en el teatro. En ella se propagó la idea de que el pueblo español era esencialmente republicano, como lo había demostrado al festejar el destronamiento de Isabel II, y que sólo por la fuerza volvería a soportar un nuevo rey. Si éste además no era del país, su rechazo llevaría al levantamiento civil, pues el pueblo español había dado sobradas muestras a lo largo de su historia, por no ir más lejos en 1808, de su cerrada repulsa a los monarcas extranjeros. La revolución de 1868 había devuelto la soberanía al pueblo y, en consecuencia, tan sólo despojando a éste de sus derechos legítimos podía prosperar la monarquía en España. Frente a esta caduca forma de gobierno, que aparecía siempre atropellando la soberanía popular, el único proyecto nacional verdaderamente patriótico era el republicano. Por otra parte, la campaña republicana contra el rey extranjero tuvo que competir con aquellas otras monárquicas, también de oposición al gobierno, que defendían para el trono a candidatos españoles (o que pasaban por tales), como el general Espartero, el ex príncipe Alfonso y el rey carlista, rechazados de antemano por Prim⁴⁰. Aunque los republicanos combatieron tanto a los candidatos extranjeros como a los españoles, dieron sobradas muestras de benevolencia hacia la figura del duque de la Victoria, según mostró la obra *Don Baldomero* (1870) de José Mariano Vallejo.

La aprobación de la Constitución de 1869, que en su artículo 33 instauraba la monarquía en España, fue ridiculizada en la bufonada musical *El artículo treinta y tres*⁴¹, que estrenó el citado Vallejo en el teatro de verano *Circo de Paul* de Madrid el 5 de junio de ese año, víspera de la promulgación de la carta magna. La idea de la obra era bastante original ya que reivindicaba la república a través de la liberación de la mujer. Una asociación de mujeres de todas las tendencias políticas, que tenía como finalidad la emancipación de la mujer, se reunía

rador Maximiliano, Cádiz, 1867 [impreso sin nota del censor] y 1868; reed. en Buenos Aires, 1873. Tras la Gloriosa, este drama, y especialmente el personaje mexicano del general republicano Escobedo, que luchaba contra la opresora «dinastía» y por «vengar la afrenta tirana / que un extranjero nos mande», cobró color español: antiborbónico y republicano.

⁴⁰ En *Don Tomás II* (1869), Francisco Pérez Echevarría, que escribía en la prensa unionista, ridiculiza al duque de Génova, que es el hazmerreír del pueblo y es rechazado como marido por la Duquesita (España), porque «no quiere tener esposo / que no hable el idioma hermoso / que habló el inmortal Cervantes».

⁴¹ El libreto está dedicado al general Pierrad.

en asamblea para aprobar el artículo 33 de su reglamento, que versaba sobre la «forma de gobierno» de la «gerencia» (monarquía). Los argumentos de Consuelo, la republicana de la asociación, son inicialmente desoídos por la mayoría monárquica que, tras aprobar la gerencia, pasa a discutir sobre la idoneidad del candidato Naranjo (el duque de Montpensier, conocido popularmente como el *Naranjero*). Éste muestra pocas simpatías por los fines de la asociación, pero se presenta como liberal para ocultar su despotismo y hacerse gerente. Cuando parece que las razones de las monárquicas se han impuesto y que Naranjo va a ser elegido, éste descubre su lado más retrógrado y las ideas de la republicana, apoyada por las *rojas*, terminan triunfando, hasta el punto de que la asamblea de mujeres no sólo rechaza al candidato, sino también el propio artículo 33.

De la obra llama la atención el fin que persigue la asociación, que no es otro que «la emancipación completa, / radical de la mujer», «que sean mujeres y hombres / iguales ante la ley», el «lograr que la mujer, / instruyéndose en las ciencias, / y en las artes, y en cuanto es / hoy patrimonio exclusivo / del hombre, llegue a tener / autonomía». La obra concluye con gritos de «¡Abajo el gerente!», «¡Fuera ese tío!» y «¡Viva la libertad!», correspondiendo a Consuelo cerrar, «con fuerza», este rosario con una reivindicación inequívocamente republicana: «¡No más, no más soberanos!». Las mujeres rechazan al hombre-rey y pasan a autogobernarse, pero sería precipitado concluir que el objeto de la obra era condenar la dominación de la mujer por el hombre. El autor presenta una injusticia que tiene como solución el rechazo de la monarquía (el *rey* antes que el *hombre*) y, en este sentido, no le preocupa tanto la igualdad de la mujer como la libertad del pueblo, condenado a ser nuevamente esclavo por culpa de la Constitución monárquica. Por ello debe interpretarse que las mujeres representan al pueblo soberano que se inclina por la república para conservar su libertad. No obstante, no deja de ser relevante que un autor republicano proclame en un escenario el fin de la esclavitud de la mujer; o al menos que transmita la idea de que los republicanos estaban más a favor de la igualdad de la mujer que los monárquicos⁴².

⁴² En el teatro republicano influido por las ideas feministas del socialismo utópico encontramos un antecedente en *Don Bravito Cantarranas*, cfr. RUBIO JIMÉNEZ, J.: «Melodrama...», *op. cit.*, pp. 143-144.

Navarro Gonzalvo se dio a conocer con un folleto de «interés popular», en el que hacía una declaración de su fe republicana⁴³. En 1870, coincidiendo con los debates de las Cortes sobre el candidato al trono, decidió «llevar al terreno de la escena la cuestión candente de la política», escribiendo a tal efecto tres piezas en las que dominaba «el espíritu, la idea política». La que le hizo famoso fue *Macarronini I*⁴⁴, y no por su calidad literaria ni por llenar veintitrés noches consecutivas el teatro Calderón, sino por el «salvaje atentado» que sufrió el autor el 30 de noviembre de 1870, cuando en plena representación la obra fue «prohibida navaja y revólver en mano» por la *partida de la porra*. Los que irrumpieron en el teatro, probablemente los milicianos monárquicos que mandaba el impresor Felipe Ducazcal, hirieron a varios espectadores y destrozaron el escenario. El escándalo fue mayúsculo (se enteró España «entera»), pues con esta nueva modalidad de censura gubernamental se vulneraba la libertad de expresión proclamada en 1868⁴⁵.

Los personajes de *Macarronini I* eran fácilmente reconocibles por el público, D. Juan decía «*jamás, jamás, jamás*», como había dicho en las Cortes Juan Prim para condenar a los Borbones, Colás ceceaba como el ministro cimbrío Nicolás María Rivero y Macarronini I era, según *vox populi*, Amadeo I, pues fue elegido rey el 16 de noviembre de 1870, con la obra en cartelera. El argumento de la pieza era muy simple: el presidente del gobierno y otros ministros, acompañados de algunas damas, conocen por primera vez al monarca. El mensaje era también muy claro: todos los candidatos extranjeros al trono español,

⁴³ Junto a Antonio B. Irala y Julio Gerardo Roig, *Necesidad de la república en España*, Madrid, 1868.

⁴⁴ Las otras dos obras eran *¡Abajo las quintas!* y *Tute de reyes*. Cfr. CALDERA, E.: «Macarronini I: una sátira contro Amedeo d'Aosta», en *Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letterature iberiche*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 121-128; FLORES GARCÍA, F.: *Recuerdos de la Revolución*, Madrid, 1913, pp. 140-151, y *Memorias...*, *op. cit.*, pp. 55-57; GIES, D. T.: *El teatro...*, *op. cit.*, pp. 468-469.

⁴⁵ Otra víctima de la partida de la porra fue Rico y Amat. Su zarzuela *El infierno con honra* es una sátira de la «España con honra», en la que los revolucionarios del infierno importan el modelo político español, hasta que Satanás, harto ya de motines, derechos ilegislables, clubes, prensa libre y Cortes soberanas, decide dar un golpe de Estado absolutista, prometiendo «instrucción gratis, pan barato y trabajo». Esta obra la publicó, con dos reediciones, el año de su muerte, acaecida a consecuencia de la paliza que recibió a manos de los *porristas* en la redacción del *Don Quijote*, periódico que era, al igual que su teatro, peligrosamente borbónico, clerical y próximo ya al ideario carlista, en 1870.

que gozaban de juicio y prestigio, se habían negado a aceptarlo y, al final, el gobierno había traído a un auténtico *payaso* para ser rey de España. La única alternativa a tal monarquía, la república, no se le escapaba a ningún espectador, a pesar de que tan sólo existe una referencia a ella en toda la obra («porque la chica del gorro / no quiero pensar en ella»), cuando D. Juan habla de que no le gusta ningún candidato español y, por tanto, la conclusión es: «Señores, solo nos resta: / ¡Macarronini Primero!».

La comedia bufa, que no tiene otra pretensión que criticar a la monarquía ridiculizando al nuevo rey, alcanza su máxima comicidad con la entrada de éste en escena:

- Patricia: (*Anunciando*) El Señor Macarronini Primero! (*Aparece Macarronini vestido de clown y saludando ridículamente a saltos y voces como los clowns del circo*) [...]
- D. Paco: Pero chico, ese es un clown.
- Macarronini: Yo sono Macarronini, parlo spagnolo.
- Patricia: ¡Redios!
¡Se habrá escapado del Price este bendito señor! [...]
- Macarronini: Pos é serto, sí señor yo monto á cavalo a pelo, hago la plancha, el reló, travallo en los tres trapecios, y bailo el can-can.
- D. Juan: ¡Señor!
- Patricia: Apuesto señor payaso... (*Don Juan y don Paco tararean un paso de can-can*)
- Prudencia: ¡Como un payaso!
- Macarronini: ¡Cherubin!
- Patricia: ¡(Este no cuela!)
- D. Paco: ¡(¡Triunfaremos!)

Ese ambiguo «¡triunfaremos!» con que acaba la pieza bien podía anunciar, a juzgar por otras obras de Navarro Gonzalvo, el próximo triunfo de la república.

La celebridad alcanzada por *Macarronini I*, tras la violenta agresión, marcó todo el teatro antiamadeísta siguiente. El diputado

Roberto Robert prosiguió la campaña contra el gobierno (al que se hacía también responsable del asalto al teatro) y el nuevo rey con dos obras: *Crítica de la bufonada cómica Macarronini I* y *La Corte de Macarronini I*⁴⁶. La primera, escrita por Robert en cinco horas, era un diálogo entre transeúntes que pasaban por delante del Calderón y que condenaban el atentado contra la libertad de expresión, al tiempo que defendían la honorabilidad de Navarro Gonzalvo. En la obra se igualaba el gobierno de Prim al de los moderados de la época de Isabel II:

- Transeúnte 1.º: ¡La ley, pero no la porra, hombre! [...]
- Transeúnte 2.º: Es que cuando mandaban los moderados, también nos arremetían sin más ley que la fuerza.
- Transeúnte 1.º: Por eso decíamos que eran unos bárbaros [...]
- Transeúnte 2.º: Todos son unos.

El gobierno hizo gala, justamente, de lo que se le criticaba y secuestró la edición de la *Crítica* en diciembre de 1870, por lo que no pudo ser representada. Pero sí conocida, pues Robert ofreció, desde los periódicos republicanos, un ejemplar de la misma a todo aquel que se la pidiese. *La Corte* fue una obra más difundida y el autor tuvo cuidado de que el rey sólo apareciese un momento en la escena final, sin decir palabra y al tiempo que caía el telón. El argumento de la obra, que como las anteriores era de un solo acto, era también muy simple: varios ministros, dos generales, un duque y un obispo esperan en una sala de palacio al rey y, como la espera es larga, hablan del significado de la nueva monarquía y de otros asuntos. El personaje más importante es el obispo, que sólo está dispuesto a apoyar el trono de Macarronini I si «hace el debido acatamiento a la verdadera Iglesia, honrando a sus ministros», y que aprovecha la espera para recordar al ministro del ramo que «¡A la Iglesia Católica, a la mística esposa de Jesús, se le debían todavía tres meses de paga». Los concurrentes manifiestan entusiasmo por el nuevo rey porque «las naciones todas van a envidiar la dicha que hemos sabido labrarnos elevando al trono un príncipe sabio y discreto, que sabe apreciar los adelantos del siglo»

⁴⁶ Sobre estas obras de 1870, LANES MARSALL, J.: «La visibilité comme symbole de l'acte politique dans le théâtre anti-amédéen de Roberto Robert», en ORTEGA, M. L. (ed.): *Ojos que ven, ojos que leen*, Madrid, Visor, 2004, pp. 105-119.

y que «no quiere retroceder ni pararse en la senda del progreso», razones que los lleva a dar —de vez en cuando— un «¡Viva el rey que simboliza la libertad!». Ante tanto vótor a la libertad y el progreso, el obispo termina por lanzar una amenaza:

«¡Todos quieren sobreponerse a la Iglesia! [...] ¡Necios! Aun tenemos el dominio de las madres, de las hermanas, de las hijas; aún son piadosos los campesinos y los marineros; aún puede reanimarse la llama de la fe antigua y achicharraros vivos».

La obra termina de manera algo brusca, al comunicar un ujier que el rey admite la dimisión del primer ministro y ha decidido nombrar al obispo para que, viviendo ahora en palacio, ocupe su lugar. En definitiva, Robert trata de transmitir el mensaje de que el reinado de Amadeo será parecido al de Isabel II por la influencia que seguirá ejerciendo el clero en la corte⁴⁷.

En *Camafeo y la porra*, estrenada en el teatro del Circo Price el 18 de diciembre de 1870, nueve días antes del atentado mortal contra Prim, Blanc retrata la elección de Amadeo I (Camafeo) por las Cortes, el viaje de la comisión parlamentaria a Italia en busca del nuevo rey y el deseable recibimiento popular para el monarca. Este último tema es objeto del tercer y último cuadro de la obra, que se desarrolla en una plaza de Madrid. En ella la gente del pueblo espera la comitiva real criticando al nuevo monarca y a los que muestran alegría por su llegada. Para Félix y Rogelio las «fiestas realistas» las paga «el de siempre; / el país que sufre y calla». Al que vocea el programa de los festejos le preguntan si el mismo está escrito «en español o en indio», a lo que responde el vendedor que en lo primero, que «lo han escrito / en *La Iberia* esta mañana». Luego comentan cómo el monumento del Prado, que atestigüa «la independencia de España», ha sido derribado «por la extranjera comparsa» sin que el pueblo hiciera

⁴⁷ Para Robert, que publicó escritos anticlericales en periódicos (*El Cobete*, *Gil Blas...*) y libros (*Los cachivaches de antaño*, *La espumadera de los siglos*, *El Gran Tiberio*), la monarquía y el fanatismo religioso eran trabas seculares para el progreso de España que sólo se superarían con la república. También sufrió a los *porristas* cuando intervenía en el Té de fraternidad entre franceses y españoles organizado por los internacionalistas madrileños en el Café Internacional en solidaridad con la Comuna de París, el 2 de mayo de 1871. Murió en abril de 1873, sin tomar posesión de la embajada de Suiza ni conocer el trágico final de la República.

nada. En ese momento aparece en la plaza Prensa (un personaje que habla con libertad y dice la verdad), que llama al pueblo a la rebelión con un discurso en que recuerda las páginas de gloria de la historia de la «infelice nación», con alusiones a 1808, y que concluye, a modo de mandato, con un: «¿Cuándo despiertas, León?». Si el paralelismo entre Amadeo y José I no era evidente para el espectador, lo aclara el personaje de Valentina al pronosticar una nueva epopeya del pueblo del Dos de Mayo: «Vaya una entrada triunfal; / será igual que la que cuentan / tuvo al llegar a Madrid, / el francés Pepe Botellas». Y Valentina está casi en lo cierto. Al llegar la comitiva real, abierta por los que llevan «porras al hombro», a los que siguen los estandartes de los periódicos *La Iberia* y *El Imparcial* y un carruaje «tirado por dos perros o un pequeño burro», en el que va Camafeo «de pie», uno del pueblo pide al monarca que hable y «si no sabe hablar, ¡que baile!». Tras esta escena, Rogelio exclama que es indigno traer un rey «que no conoce, / las costumbres ni la lengua / de nuestra patria». Por fin, Camafeo empieza su discurso en mal español: «Tengo mucho que deciros, / dentro de la mía testa...». Valentina se ríe en su cara con dichos insolentes y los porristas, ahora guardia real, la rodean para detenerla, lo que indigna al pueblo, que al grito de «viva la independencia!», comienza la rebelión. Camafeo pide clemencia, y Prensa le deja marchar para que nunca más vuelva, tras lo cual incita al pueblo a continuar su heroica lucha, mientras suena un himno republicano. La estatua del templo de la Libertad aparece tocada con un gorro frigio y Prensa se dirige al pueblo en estos términos:

«Y tú, pueblo, que supiste
defender la independencia,
y ahuyentar de nuestra patria
una monarquía impuesta [...]
 Tú que comprendes que el Rey
es la férrea cadena,
que al libre torna esclavo,
la libertad en licencia,
el orden, en anarquía,
la propiedad en su hacienda:
Tú que con Reyes comprendes
nada hay seguro en la tierra,
ni aun la paz de la familia,
que tanto el honrado aprecia,

altivo, grande, imponente,
 sí casos supremos llegan,
 antes que perder la honra
 muere al pie de tu bandera».

Blanc, que por razones de censura en ningún momento pone en boca de sus personajes la palabra *república*, termina la obra, a riesgo de provocar un nuevo ataque de los porristas, llamando a la insurrección contra Amadeo I. Aunque tal cosa no sucedió, lo seguro es que su obra sirvió para reafirmar a los espectadores en sus convicciones y actitudes contra la monarquía, que era su objetivo.

La mejor obra republicana de confrontación con el carlismo se debe también al diputado aragonés Blanc⁴⁸. Como respuesta a *La Carmañola*⁴⁹ de Ramón Necedal Romea, en la que el carlista hacía una crítica agria y demagógica de un periódico liberal «anti-católico» y presentaba, al final de la obra, al diputado y director de este «libelo infame» arrepentido del daño que había causado a la sociedad, Blanc dio a la luz *La verdadera Carmañola*⁵⁰, que fue estrenada en el teatro Novedades en febrero de 1870. Mientras que la obra de Necedal provocó conatos de violencia entre el público y el gobernador de Madrid suspendió su representación al día siguiente de estrenarla, el «contra-veneno» republicano —que dice Flores García— se representó con normalidad. Su contenido, en resumen, es el siguiente: en el primer acto nos presenta la redacción del periódico carlista *El Justo*, que dirige D. Casto, y en el segundo, en fuerte contraste con la del anterior, la del diario *La Carmañola*, que dirige el diputado republicano D. Sisto (nombre que evoca a Sixto Cámara). El tercer acto transcurre en la cárcel, donde se halla Sisto a consecuencia de una trampa que le han tendido los redactores del periódico *neo*, y en él se deshace un complicado enredo que permite, finalmente, que se haga justicia con el inocente y honrado periodista republicano. El tema

⁴⁸ Una comedia lírica contra el rey carlista, la de J. M. Vallejo, *La corte del Niño Terso* (1869).

⁴⁹ *Comedia en tres actos y en prosa*, original de *Un ingenio de esta corte*, Madrid, 1869. Cfr. FLORES GARCÍA, F.: *Memorias...*, *op. cit.*, pp. 50-51, y *Recuerdos...*, *op. cit.*, pp. 128-138; y pp. 152-157 para la obra reaccionaria *El grito en el cielo*, de Juan José Herraz y Santiago de Liniers, que no se atrevieron a representar.

⁵⁰ Sobre ella, véase FLORES GARCÍA, F.: *Recuerdos...*, *op. cit.*, pp. 138-140, y *Memorias...*, *op. cit.*, pp. 52-53; y RUBIO JIMÉNEZ, J.: «El teatro político...», *op. cit.*, p. 414.

central de la obra es la moral cristiana y lo que se viene a decir es que los verdaderos cristianos son los republicanos y no los clericales católicos.

Obras político-morales

Los dramaturgos republicanos también dedicaron sus obras a tratar de manera monográfica algún tema político-moral que estuviese en ese momento en el debate público y para el que el programa republicano tuviese una clara respuesta: la abolición de las quintas, de los consumos, de la esclavitud y de la pena de muerte, principalmente.

La reivindicación más popular en el Sexenio fue, sin duda, la abolición de las quintas y los republicanos trataron de abanderar la protesta social prometiendo su inmediata desaparición, cosa que llegaría de la mano de los radicales unos días después de la proclamación de la República, en febrero de 1873, aunque la movilización de los reservistas por parte de Pi y Margall y la rápida vuelta al reclutamiento obligatorio más tarde, hizo que continuara el rechazo popular y la crítica republicana. Entre 1868 y 1872 hubo una gran campaña de recogidas de firmas, más de ciento treinta manifestaciones y un número superior de alborotos y motines coincidiendo con el sorteo de los quintos⁵¹. Entre las obras centradas en la abolición de las quintas, cabe mencionar *Quintas y caixas*⁵² (1869) de Gervasi Amat, *El tributo de sangre*⁵³ de Augusto Jerez Perchet, que se estrenó en el teatro Principal de Málaga en marzo de 1869, mes de los sangrientos motines contra las quintas en Jerez y otras localidades, *¡Abajo las quintas!!* de Alejandro Martín Velázquez y Eduardo Navarro González, *La esclavitud de los blancos* (1873) de Llombart y *El sorteo* (1874) de Blanc.

⁵¹ FEIJÓO GÓMEZ, A.: *Quintas y protesta social en el siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1996, pp. 410-473.

⁵² Sobre el día del sorteo dice: «Día de desolació / pel pobre poble espanyol; / dia de que 's vesteix de dol / tor' entera la Nació».

⁵³ Al saber que el hijo regresa ciego de la guerra de África, la madre exclama: «¡Infame patria; que me arrancó el tesoro / de mis entrañas! [...] A mi acento quisiera / yo, que las madres / contra la ley terrible / juntas gritasen. / ¿Con qué justicia / arrancarnos los hijos / para las quintas?». La obra pide la abolición de «la fatal ley tirana / que roba la sangre humana» y el que llegue pronto el día en que «proscrita la triste guerra, / el hombre grite en la tierra: / ¡Paz y Amor! ¡Somos hermanos!».

La obra de Martín Velázquez y Navarro Gonzalvo, estrenada en Madrid en octubre de 1870, seis meses después de las revueltas contra las quintas de Sans y Gracia, presenta a una familia de labradores de Castilla durante las angustiosas horas anteriores a la celebración del sorteo en el que, cumpliéndose los peores designios, saldrá elegido el único hijo varón. El padre, Juan, encarna la postura moral del republicano de bien, pues aunque sufre la injusticia de la ley de quintas, la cumple, como buen ciudadano que es, hasta el punto de negarse a salvar a su hijo utilizando los servicios del corrupto médico del pueblo, que, por una cierta cantidad, está dispuesto a certificar la invalidez del muchacho para el servicio militar. Justifica tan honesta decisión porque en lugar de su hijo tendría que ir otro infeliz: «¡no la ha de pagar otro pobre / las infamias del gobierno!». El padre ha enseñado a su hijo a cumplir las leyes, pero ante el hecho de que el gobierno incumple sus promesas de abolición y la injusticia prevalece, considera legítima la ira popular que ponga fin a la misma:

«Si gobernar no se puede
sin armas y sin millones,
que al pueblo no le prometan
suprimirlo, que aunque noble,
¡ay si un día rompe el yugo
de la iniquidad, que entonces
habrá torrentes de sangre
sin reparar en colores!».

La obra transmite los argumentos utilizados por los republicanos cuando señala los trastornos afectivos y económicos que produce en una familia humilde la larga ausencia de los hijos jóvenes, que son los que pueden desarrollar mayor trabajo físico, o el hecho de que los quintos fuesen utilizados por las autoridades para imponer el orden y reprimir al pueblo bajo del que procedían. También se refleja la idea de que el servicio militar obligatorio era una forma de esclavitud que sufría el pueblo⁵⁴, como señala Pedro, el tío del quinto:

⁵⁴ PÉREZ ECHEVARRÍA, F.: *Las quintas* (1870), obra conservadora que ensalza el sacrificio del soldado: «Vas por la patria a morir... / ¡Otra ansia en mi pecho lidia: / no es el temor, es la envidia / por no poderte seguir».

«La esclavitud de los blancos
que con las quintas tenemos,
es tan infame, tan mala,
cual puede ser la del negro
que bajo el sol de los trópicos
fecundiza los ingenios
¡Malhaya la esclavitud
de los blancos y los negros!».

A María, la hermana de Juan, cuyo novio es también quinto de ese año, le corresponde realizar la denuncia política más importante de la obra:

«¡Quintas hoy, qué iniquidad!
¿Por qué a las madres se engaña
y dicen que hay en España
derechos y libertad?
Allí están, cual otros días
en que mandaban tiranos,
con los hijos de las manos
cabizbajas y sombrías,
y esclaman con emoción
y encuentran mil que las crea
que fue mentira Alcolea,
farsa, la revolución!
Y tienen razón de mas
esas madres, porque esas,
recuerdan dulces promesas
que no se cumplen jamás!
Hubo generales bravos
que se han tornado inconstantes
y hoy estamos, como antes,
¡convertidos en esclavos!».

El drama político lo cierra Jorge, el recién sorteado soldado, dirigiéndose «al público con explosión»: «¡Abajo, pueblo, las quintas, / y viva la libertad!».

Teniendo en cuenta la relevante participación de las mujeres en las manifestaciones y los motines contra las quintas, de la obra de Llombart, que se estrenó en un café-teatro de Valencia en febrero de

1873⁵⁵, cabría resaltar los reiterativos llamamientos que en ella se hacen a las madres para que abracen la fe republicana, y «República las madres / a sus hijos enseñen». El protagonista, el tío Fabián, es un labrador republicano que odia a muerte la contribución de sangre, que «marca la frente, / con el sello infamante / de miserables siervos de los reyes», y que lucha en las barricadas de Valencia en octubre de 1869, por la república y «nuestra tricolor bandera», con el fin de abolir la «bárbara ley» de las quintas. Para él, la monarquía esclaviza al pueblo, y no sólo al negro de Cuba, y la única solución redentora es la república-federal: «Sí, madres cariñosas, / creedme a mí, creedme; / pues sólo no habrá quintas / cuando el sol federal brille esplendente». También su hija Clara comparte la opinión de que la monarquía es la esclavitud y la república la libertad, pues «mientras haya un monarca / habrá en el mundo soldados».

Los motines contra el impuesto de consumos acompañaron a la revolución de Septiembre. El Gobierno provisional lo abolió, al crear otro personal, en octubre de 1868, pero desde el verano siguiente algunos ayuntamientos lo restablecieron unilateralmente como arbitrio municipal, situación que legalizó la ley municipal de 1870. Desde entonces, las protestas antifiscales reaparecieron y las clases bajas de muchas ciudades volvieron a contribuir como en tiempos de Isabel II. La abolición de los consumos era, por tanto, otra reivindicación eminentemente popular y de ella se hicieron eco dos comedias tituladas *Los consumos*, una anónima y otra de Mariano Vallejo escrita en 1872⁵⁶. La primera, firmada con las iniciales D. M. S.⁵⁷ y estrenada en la capital en octubre de 1871, fue la que alcanzó mayor popularidad. A pesar de su aire festivo, la denuncia de la obra contra el gobierno monárquico era clara, y nada mejor que el estribillo del coro para resumirla: «Abajo los consumos / gritó la libertad / y hoy pone los consumos / la gente liberal». La idea de que la revolución había defraudado las expectativas populares reaparece en un monólogo de la escena quinta:

⁵⁵ Escrita el año anterior, está dedicada al concejal Federico Raset, que se negó a efectuar el sorteo de 1871.

⁵⁶ Contra otro impuesto escribió VALLEJO, J. M.: *Las cédulas de vecindad* (1871).

⁵⁷ *Los consumos, impuesto indirecto sobre el capital de los espectadores*, Madrid, 1871; reed., 1874.

«De libertad al grito sacrosanto,
 rompió el pueblo sus férreas cadenas,
 y el impuesto cruel de los consumos
 cayó por tierra.
 Desde entonces acá, manda una gente,
liberal, según dicen malas lenguas,
 y el pueblo tiene al fin himno de Riego,
 y tiene puertas.
 Con puertas, pues, con quintas y milicia,
 y mucho himno de Riego, y más miserias,
 si no eres aún feliz, no sé, oh! pueblo
 lo que deseas!».

La injusticia social que representaba la contribución de consumos la expresa en la obra un humilde mielero que pide al dependiente del fielato, un *calamar* sagastista, que le permita entrar a la ciudad y pagarle luego a la salida, una vez haya vendido la mercancía, petición que es desatendida con sorna por el empleado del ayuntamiento monárquico:

—Mielero: Usted no sabe lo triste
 que es para el pobre venir
 y tener que pagar puertas.
 Pagar, y con qué ¡ay de mí! [...]
 El que es rico, tiene crédito,
 trata a ricos, es feliz,
 y puede pedir prestado:
 pero el pobre, suerte ruin,
 si solo con pobres trata
 a quién puede recurrir?
 Déjeme usted entrar. Vendo
 mi género y pago. [...]
 —Dependiente: No puede ser.

Mientras la mayoría monárquica-radical de las Cortes impulsaba la abolición de la esclavitud en Puerto Rico, presentando el ministro Mosquera su proyecto abolicionista el 24 de diciembre de 1872, los dramaturgos republicanos tomaron parte en la campaña, impulsada por la Sociedad Abolicionista, para apoyar esta medida y pedir su

extensión a la isla de Cuba⁵⁸. Entre otras obras reivindicativas, se estrenaron, en 1873, *Romper cadenas* de Blanc, *El 24 de Diciembre*⁵⁹ de José Mazo y *Esclavos libres* de José Nakens. Los radicales, presionados por la Liga Nacional y otros grupos esclavistas, no llegaron a plantearse la abolición en Cuba, donde la mano de obra esclava era más numerosa e importante para la economía, bajo el pretexto de que allí era impensable llevarla a efecto antes de la pacificación de la isla.

En este contexto, Blanc llevó al teatro una obra antiesclavista ambientada en la Cuba desgarrada por la ya larga guerra «fratricida». Con *Romper cadenas* buscaba concienciar al espectador de la necesidad de abolir la esclavitud también en la Gran Antilla, separando la humana y civilizadora «redención del esclavo» del problema independentista cubano. Respecto a éste, Blanc aparecía junto a los que, desde la *madre patria*, condenaban el separatismo criollo, si bien llegaba a apuntar, sin imprimir fuerza a la idea, que la solución a la guerra pasaba, además de por la abolición de la esclavitud, por dar a la isla una igualdad política con el resto de las provincias españolas. Pero como la autonomía para la vieja colonia era un tema que separaba a los republicanos de los radicales, y a los propios miembros de la Sociedad Abolicionista entre sí, Blanc no profundizó en las posibles soluciones federalistas (que podían interpretarse como antipatrióticas) y mantuvo la reivindicación emancipadora del esclavo en un plano moral, a la vez universal y cristiano. Para Blanc, la mujer, en la vida real, podía contribuir a la santa «causa» de la abolición de la esclavitud «con sus sentimientos», influyendo en los corazones de los hombres, y, en la obra, el personaje de Pía, la mujer de Tomás, el rico hacendado esclavista, se ajusta claramente a este patrón social. A Pía le mueven hacia la emancipación del negro sobre todo sus ideas religiosas: «Del Gólgota en el madero / brotó el amor fraternal / para el rico y el pordiosero, / para el amo y el jornalero, / para el blanco y el bozal». Para ella la solución a la injusta esclavitud no está en la lucha armada, que promueven los criollos independentistas, sino en la abolición pacífica de esta institución que degrada al género humano y a la España liberal. Por ello, quita a su hijo Alfredo la idea de sumarse a la

⁵⁸ Para el periodo prerrevolucionario, SANTOS BARRIOS, M. de los: *La cadena del esclavo* (1867).

⁵⁹ Dedicada al periodista republicano bilbaíno Cosme Echevarrieta, la obra está ambientada en Puerto Rico y fue escrita para solemnizar la abolición de la esclavitud en esta isla.

insurrección separatista, pues con ello tan sólo traería el mal a la patria, sin conseguir la emancipación del esclavo. Al final de la obra, Tomás se ha convencido a las ideas emancipadoras de su esposa. De la mano del niño de la esclava Juana y «seguido por una multitud de negros frenéticos de alegría con dos estandartes, leyéndose en el uno ABAJO LA ESCLAVITUD y en el otro VIVA ESPAÑA», comunica a su amada familia que ha dado la libertad a sus esclavos. Tan grandiosa medida —explica Alfredo a los espectadores— haría que España ingresara en el avanzado grupo de las naciones libres y civilizadas.

Romper cadenas se estrenó con éxito en el teatro Novedades de la capital en las postrimerías del reinado de Amadeo I, a mediados de enero de 1873⁶⁰. Su representación contribuyó a crear un ambiente político favorable a la ley de abolición de la esclavitud en Puerto Rico. Proclamada la República, esta ley fue aprobada por la Asamblea Nacional el 22 de marzo siguiente, siendo este su último acto político antes de disolverse.

El tema de la abolición de la pena de muerte contó con algunas obras representativas como *Justicia contra justicia* (1872) de Llobart y *La pena capital* (1874) de Blanc. La primera era una obra alegórica dirigida, excepcionalmente, a un público culto, aunque el mensaje fuese claro y contundente en versos como éstos: «De hoy mas a nadie la vida; / La pena capital, queda abolida». Otros temas con alguna entidad fueron la ciencia y el progreso (*Gutenberg* de Tresserra, 1869; *Galileo* de Llofriú, estrenada en enero de 1875), la enseñanza pública (*Las escuelas en España* de Palanca, 1874)⁶¹ y la secularización (*Un casamiento civil*⁶² de Gamayo, 1872). Las obras sobre la guerra civil eran de confrontación directa con los carlistas, pero dotadas de una

⁶⁰ Tras llevar la obra 17 representaciones, fue dada a la imprenta y dedicada por el autor a la Sociedad Abolicionista Española, que reunía en su dirección a monárquicos (Fernando de Castro, Gabriel Rodríguez, Rafael María de Labra) y republicanos (Eduardo Chao, Francisco Díaz Quintero).

⁶¹ Obra estrenada en enero de 1875, en la que se denunciaba la lamentable situación de la enseñanza primaria y de los maestros, apareciendo en ella como culpable un cacique y secretario de ayuntamiento que quería suprimir la escuela del pueblo. Francisco Palanca nació en 1834 y no aprendió a escribir hasta los veinticinco años, siendo sus primeros dramas dictados. Antes de dramaturgo, fue panadero, aprendiz de tipógrafo y actor.

⁶² Obra dedicada a Roberto Robert. Cfr. con otras obras a favor (Rafael Tamarit de Plaza, *Un matrimonio civil*, 1871) y en contra (Manuel P. Delgado, *¿Matrimonio civil?*, 1870) de dicho matrimonio.

fuerte carga ética para denunciar la falta de patriotismo y la doble moral del clero y los católicos militantes y, asimismo, la secular traba al progreso que representaba la Iglesia y el fanatismo religioso. En este contexto tuvieron cabida las obras anticlericales de Nakens, todas ellas de 1873: *Y dice el sexto mandamiento, ¡Ojo al Cristo!* y *Dios, Patria y Rey*⁶³.

Identidad y República

Fueron abundantes las obras que conmemoraban las luchas populares y los mártires de la República, o aquellos de la Libertad que por carecer de filiación partidista podían ser reivindicados por los republicanos para dar una imagen de antigüedad a su partido. Es indiscutible la importancia que tiene este teatro político, dedicado a cultivar la memoria y la identidad colectiva, para todo movimiento social. Entre los títulos más representativos cabe mencionar *¡El 11 de Diciembre!* (1868), donde se rinde honor a la memoria de Torrijos y al pueblo liberal malagueño, y *¡El Primero de Enero!* (1869), sobre la insurrección republicana en Málaga⁶⁴, de Flores García; *Corona fúnebre o Un mártir de la República* (1870), sobre la ejecución de Froilán Carvajal en octubre de 1869, de Jacinto Aranaz; *¡Valencianos con honra!* y *El 8 y el 10 de Octubre* (1870), sobre el levantamiento de 1869, de Palanca; *Los mártires del Arabal* y *El grito de la Libertad* (1870), sobre la misma insurrección demócrata de 1857, de Francisco Macarro, y *La muerte de Sixto Cámara* (1872) de Lafuente.

La proclamación de la República el 11 de febrero de 1873 fue diferente al triunfo de la Revolución de Septiembre de 1868 y las obras que trataron de legitimar el nuevo cambio político fueron siempre de claro sabor republicano: *El Once de Febrero*, que conmemoraba el advenimiento pacífico de la República, de José Fernández Camacho, y *El Triunfo de la República*⁶⁵ de Vicente Rubio Lorente. De la primera de éstas, destacan, además de los diálogos entre la Monarquía y la

⁶³ Como antecedente, véase su *¡Alza, Pilili!* (1871); en una familia de beatos, el marido engaña a la mujer para llevar a casa una bailarina de canacán.

⁶⁴ En la obra un soldado mata a un hermano suyo, miliciano, lo que permite condenar el horror de las contiendas civiles que enfrentan al ejército con el pueblo.

⁶⁵ Estrenado en el teatro Novedades el 16 de febrero de 1873, está dedicado al gobernador N. Estévez.

República, los lemas y expresiones («Abajo la Monarquía! / República y libertad»; «Salud y fraternidad»), los himnos y símbolos (*La Marsellesa*, gorro frigio, bandera tricolor), que manifiestan una cultura política adquirida. De la segunda, quizás la proclamación que hace el personaje de España al final de la obra:

El pendón republicano
ha de ser mi salvación,
que en la española nación
ya es el pueblo soberano.
No más gobierno tirano,
viva la unión fraternal,
y así, pueblo liberal,
grita sin temor alguno:
¡De Dios abajo, ninguno!
¡República federal!

La desaparición de la Monarquía liberal y la división de los republicanos hizo que éstos abandonasen el teatro político antes de las elecciones de mayo de 1873, por lo que no hay obra conocida que conmemore en la escena la proclamación de la República Federal hecha por las Cortes en junio de ese año. Salvando quizás alguna pieza sobre la guerra civil (como las anticlericales de Nakens, de las cuales ignoramos sus fechas de estreno), no hay ninguna obra republicana que sobresalga en la segunda mitad del año 1873⁶⁶. En estas circunstancias, el ciclo del teatro de confrontación, que había ofrecido la república como la redención del pueblo español «esclavizado» durante siglos por la monarquía centralizadora, terminó bruscamente con el trágico enfrentamiento entre los propios federales, el pesimismo nacional ante el recrudecimiento de la guerra y, finalmente, la represión contra los federales desatada tras el golpe de Pavía. Ciertamente, durante esos meses los republicanos reemplazaron, como principal enemigo, a los monárquicos constitucionales por los tradicionalistas, pero con esto pasaron a adoptar una identidad más «liberal» que «republicana», que era compartida por los monárquicos liberales y por los republicanos unitarios (ex monárquicos), demócratas y autoritarios. A pesar de esto, los republicanos volvieron a escri-

⁶⁶ Quizás la última digna de mención sea el drama histórico *Rey sin corona*, de José Álvarez Sierra, que se estrenó el 12 de abril y fue dedicado a Estanislao Figueras.

bir para la escena en 1874, pero ahora sus obras políticas y sociales rezumaban pesimismo, moderación, cuando no conservadurismo y cansancio, incluso aquellas destinadas a combatir el carlismo desde el campo liberal, que eran las que menos obligaban a la autocensura. Es el caso de *Els dos anells* (1874) de Palanca, pero también, por ejemplo, de *Retrato de un muerto* (1874) de José Estrañi, que dedicó nada menos que a la duquesa de la Torre⁶⁷, o de *El sorteo* de Blanc. Esta última obra, ambientada en la «maldita guerra civil», reclama, efectivamente, la abolición de las quintas, pero termina con un gesto humanitario por parte de un ex alcalde acaudalado que licencia a un soldado casado para agradecer a la familia de éste la detención del asesino de su padre; mientras que el soldado y su mujer se abrazan al hacendado, que exclama: «¡Que hermoso es hacer el bien!», el padre del soldado cierra la obra con un simple: «¡Dios se lo premie!». Nada que recuerde el grito de «¡Abajo las quintas!».

Conclusión

Durante los años del Sexenio Democrático los republicanos utilizaron el teatro como arma política. Los dramaturgos estudiados, militantes y simpatizantes republicanos, formaban parte de la élite intelectual del movimiento republicano y, en mucha menor medida, de la élite política del partido. Estos escritores difundieron sus ideas por todos los medios que tenían a su alcance para llegar a un público lo más amplio posible. Mediante la prensa, el folleto y el libro buscaron la comunicación con el público lector. A través de la tribuna del club y del escenario del teatro llegaron también a un público oyente y espectador. Como grupo social, cumplieron una función plenamente intelectual al definir e interpretar la realidad y los conflictos sociales a través de la palabra escrita y el diálogo escenificado. En sus obras de teatro presentaron lo que consideraban injusticias sociales (quintas, esclavitud, pena de muerte, consumos, centralismo, falta de escuelas), quiénes las sufrían (el pueblo, los humildes, los trabajadores honrados), quiénes eran los culpables (los Borbones, Isabel II, Amadeo I,

⁶⁷ En la dedicatoria se refería a su «ilustre esposo», el general Serrano, como la persona a la que «deberá otra vez más la Nación Española el triunfo de la libertad y del progreso, contra los tenaces sectarios de la tiranía y del oscurantismo».

los reyes, los políticos monárquicos que habían traicionado la revolución, los carlistas, el clero, los esclavistas) y cuáles eran las soluciones (abolir las cargas injustas que impedían la plena libertad del pueblo, abrir escuelas, votar y hacerse republicano, proclamar la República).

Para el público culto todos los canales de comunicación eran válidos y eficaces, desde el libro filosófico-social hasta el chiste político ilustrado, pero para el público más popular y de menor formación intelectual ningún medio igualaba a la tribuna y, menos aún, al teatro. La fuerza de la palabra hablada, interpretada con sentimiento y representada con realismo visual sobre un escenario, era incomparable. Por esta razón, el teatro republicano buscó sobre todo la respuesta emocional del público y la comunicación entre los espectadores y de éstos con los actores. La obra teatral no tenía la difusión de un diario, pero el teatro era un medio eficaz para crear debate político y opinión pública entre los trabajadores y artesanos carentes de hábitos de lectura. Los teatros, cuyo número en Madrid superaba la treintena en 1868 (sin contar los teatros subalternos, cafés-teatro y teatros particulares)⁶⁸, eran unos canales de comunicación y unas redes sociales tan útiles para extender una cultura política como podían serlo la prensa, el folleto, los clubes o las tertulias de café. El análisis del teatro político ayuda a entender ese conjunto de símbolos y de significados compartidos por los republicanos de entonces. Los autores, los temas de las obras y las representaciones teatrales guardaron una clara relación con el movimiento republicano y el cambiante marco político del país. Cualquier tema político que fuese llevado al teatro tenía su correspondiente tratamiento en las Cortes, la prensa escrita e ilustrada, el folleto, la novela o la poesía. Salvando casos muy concretos, no puede establecerse una relación directa e inmediata entre el teatro y la protesta social, pero sí una indirecta. De ahí que no desapareciese del todo la censura política en los teatros del Sexenio, como ejemplifican, para el caso de Madrid, las actuaciones del gobernador civil y de la mal conocida *partida de la porra*.

⁶⁸ *Anuario Administrativo y Estadístico de la Provincia de Madrid para el año 1868*, Madrid, 1868-69, pp. 359-360.