



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 19 (2013)

EL «FLUIDO ELÉCTRICO» DEL TEATRO EN LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA Y LAS CORTES: LA TEATRALIZACIÓN DE LA HISTORIA Y LA POLÍTICA

Alberto ROMERO FERRER

(Universidad de Cádiz)

Recibido: 10-04-2013 / Revisado: 10-04-2013

Aceptado: 15-04-2013 / Publicado: 25-07-2013

RESUMEN: El autor traza en este artículo un breve panorama sobre la visión del teatro en torno a las Cortes de Cádiz, dentro del contexto general de la Revolución española. Se centra en la perspectiva del texto dramático durante el primer tercio del siglo XIX (1808-1833): desde las creaciones cultas de un Martínez de la Rosa con su *Viuda de Padilla* hasta autores como Gaspar Zavala y Zamora, Juan Poveda, Diego González Robles o Francisco de Paula Martí: qué imagen pervive durante los años del proceso constitucional y cuál fue su trayectoria posterior, de 1814 hasta 1833.

PALABRAS CLAVE: Literatura de la Guerra de la Independencia, teatro, Cortes de Cádiz, literatura y política.

THE ELECTRICAL FLUID OF THE THEATRE IN THE INDEPENDENCE WAR AND THE COURTS OF CÁDIZ: HISTORY AND POLITICS THEATRICALIZED

ABSTRACT: The author describes in this article a brief view of the theatre concerning The Courts of Cádiz inside the general context of the Spanish Revolution. This article focuses on the perspective of the dramatic text during the first third of the 19th century. (1808-1833), from the cultured creations of Martínez de la Rosa to authors like Gaspar Zavala and Zamora, Juan Poveda, Diego González Robles and Francisco de Paula Martí; which image persisted with respect to the written theatre during the Spanish Revolution and what was new in the literature about The Courts of Cádiz written later between 1814 and 1833.

KEYWORDS: Literature of the Independence War, Theatre, Courts of Cadiz, Literature and Politics, Enlightenment, Spain, Eighteenth Century.

INTRODUCCIÓN: EL TEATRO COMO INSTRUMENTO DE POLITIZACIÓN EN LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA Y LAS CORTES DE CÁDIZ

Si la poesía es el género que más temprano se implica en el relato de la Guerra de la Independencia como arma de combate, también es cierto que muchos de esos poemas o canciones, también muy pronto, subirán a los escenarios, como pequeñas piezas dramáticas en los intermedios de la representación teatral. Efectivamente, el teatro, prácticamente desde el principio del conflicto, quedará integrado en la maquinaria de la guerra al servicio de la patria y de la confrontación política (Freire López, 2008; Larraz, 2004 y 2006), para hacerse eco rápidamente del «nuevo lenguaje de la libertad» (Calderone, 2009). Pues, tal y como se subraya en las páginas del *Semanario Patriótico*, el teatro era un lugar

donde a manera de fluido eléctrico las pasiones populares se comunican en un instante, y se hacen más grandes por el contacto de los concurrentes (6-XII-1810).

Resultaba, pues, como se comenta en *El Conciso*, una manera «de aumentar el entusiasmo nacional», al considerarse un instrumento de fuerte carácter político:

Pero el teatro no sólo es un ramo tan interesante de la literatura, es también una de las atenciones más delicadas de la policía de las capitales, y suele ser un instrumento muy poderoso en manos de la política (*Semanario Patriótico*, 6-XII-1810).

En estos agitados momentos, el teatro —el segundo espectáculo después de las corridas de toros en las preferencias de los españoles— será un instrumento de excepción para la transmisión de los diferentes modelos ideológicos y políticos puestos en juego. Gracias a que nos encontrábamos ahora con un medio de difusión cultural que no precisa de la escritura, en lo que a la puesta en escena se refiere —claro está—, el teatro resultaba un instrumento muy eficaz para desde las élites intelectuales y políticas hacer llegar el discurso revolucionario, en un sentido u otro, a las clases más populares, en su mayor parte analfabetas, pero con una fuerte y arraigada cultura teatral, pues como había escrito Moratín padre

después del púlpito, que es la cátedra del Espíritu Santo, no hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro (1996: 156).

Por otro lado, con el reclamo del entretenimiento, la escena se va a utilizar también como comentario de la actualidad política —la comedia y el sainete— y como tribuna histórica —el drama y la tragedia—, con plena conciencia de la necesidad de entroncar el presente con un pasado que ya se había articulado en torno a la tragedia neoclásica y que ahora volvía con mucha más fuerza dramática gracias a su extraordinario potencial político (Sala Valldaura, 2005). La oportunidad política de la tragedia *La viuda de Padilla* (1812) de Martínez de la Rosa es un ejemplo muy convincente (Aznar Soler, 1996; y Romero Ferrer, 2008) de esta especie de «teatro de urgencias», como correlato meta-histórico de la situación del Cádiz sitiado por el tirano napoleónico, frente a los defensores de la libertad de la patria, en un hábil paralelismo histórico con las trágicas circunstancias de los Comuneros de Castilla; curiosamente una de las imágenes de la historia de España en cuya tradición se pretendía insertar el discurso de los jóvenes liberales entre los que obviamente se encontraba, por entonces, un desconocido Martínez de la Rosa, quien

estaba llamado a convertirse años más tarde en una de las figuras más relevantes de la política, el teatro y la poesía durante el periodo romántico.

De uno u otro modo, lo cierto es que la escena se transforma rápidamente en un instrumento que supieron aprovechar todos los sectores en contienda —liberales, afrancesados y serviles—. Nos encontramos, así, ante una extensa e intensa nómina —más de trescientas piezas entre 1805 y 1840— (Freire López, 1988; Lafarga, 1991) de tragedias, dramas y melodramas, comedias y sainetes, loas, melólogos, tonadillas escénicas y bailes alusivos no sólo a la Guerra de la Independencia y sus episodios más centrales y concretos, batallas y sitios, desde los sucesos del Escorial hasta el regreso Fernando VII en 1814, desde el sitio de Zaragoza a la batalla de Bailén, y la sátira cómica anti-napoleónica, sino que también aluden directamente a muchos de los problemas y las polémicas que se producen durante los años de las Cortes: la abolición de la Inquisición, la libertad de imprenta, el auge del periodismo político, además de textos que recrean directamente las sesiones de las Cortes y sus debates, la figura de Fernando VII como rey constitucional o la misma Constitución de 1812, que suele aparecer siembre bajo la forma de la alegoría dramática.

Efectivamente, el teatro, como también había ocurrido con la poesía (Romero Ferrer, 2011), tampoco va a escapar a los acontecimientos que sacuden los inicios del siglo XIX en la cultura política española, máxime cuando se encuentra dentro del mismo proceso político de las Cortes, pues no hay que olvidar que durante los años de la Guerra de la Independencia se suspende toda actividad dramática, salvo en las zonas afrancesadas, pues la causa josefina había hecho de la escena una de sus grandes plataformas propagandísticas (Freire López, 2001; Palacios y Romero Ferrer, 2004), al igual que había ocurrido con las corridas de toros, en un fracasado y doble intento de dar curso de normalidad a la vida diaria de las ciudades ocupadas, así como de ofrecer una imagen cercana del nuevo poder y la, también nueva, administración josefina.

El caso gaditano a este respecto resultaba a todas luces muy clarificador de la situación que se había creado en torno a la cuestión del teatro. Pues abrir o dejar cerrado el coliseo de la ciudad se había convertido inexplicablemente en una de las polémicas más agrias y activas entre los sectores liberales, que abogaban por su apertura y ofrecer así una acción política desde la escena, frente a los sectores más reaccionarios que vieron en ello, no sólo un ataque a la moral, sino algo mucho más importante, un cauce popular para dar a conocer el nuevo sistema de libertades políticas que tanto les molestaban, y que entraba en plena competencia contra el púlpito religioso, desde el que tenían garantizado el control ideológico del pueblo (Larraz, 1977; Romero Ferrer, 2008).

Por esta razón, cuando se abre el teatro de Cádiz, a los repertorios habituales se le añaden obras alusivas no sólo a la Guerra de la Independencia, sino representaciones que tenían que ver con la dura lucha ideológica que se estaba produciendo por aquellos días en las Cortes, en la prensa y en la publicística («Cartelera» en Romero Ferrer, 2008: 328-350). Títulos tan explícitos como la comedia en tres actos *Los serviles y liberales, o la guerra de los papeles* (1813) del padre Villacampa o el paradójico drama cómico en un acto *Una sesión de Cortes en Cádiz* (1823) de Mariano Barrantes hablaban por sí solos de esta tensa y contradictoria situación ideológica.

LA TEATRALIZACIÓN DE LA CONSTITUCIÓN DE 1812

Por eso es en la escena donde vamos a encontrar algunas de las primeras representaciones y concreciones de la Constitución de Cádiz (Fernández Cabezón, 2012), bajo las formas de un teatro de carácter alegórico, cuya finalidad última no es sino hacer llegar la

representación del texto constitucional a un público más mayoritario, el pueblo, máxime si tenemos en cuenta la necesidad añadida de tener que fabricar rápidamente todo un catálogo de imágenes más o menos concretas en torno a los nuevos y abstractos símbolos constitucionales, en torno a lo que bien se ha dado en llamar como «el Olimpo constitucional de 1812» en afortunada frase del profesor Carlos Reyero (2010). El objeto último de este teatro no será sino explicar al gran público en qué consistían todos esos cambios políticos que rompían con la arraigada tradición del Antiguo Régimen.

La promulgación de la Constitución necesitaba del auxilio del teatro (Gies, 2013), pues ningún medio podía resultar tan directo y eficaz para la propaganda como era la escena, como ya se había comprobado desde los inicios de la Revolución española, polarizando aún más si cabía el discurso reformista de nuestros hombres de la Ilustración, en una línea muy similar, al menos desde el punto de vista teórico —que no cuantitativamente—, a lo que había ocurrido con la vecina Revolución Francesa. El teatro, por tanto, como bien supieron ver todos los frentes ideológicos en contienda, resultaba un medio efficacísimo para el adoctrinamiento sobre el texto constitucional, bien a favor, bien en contra. Por esta razón, el cómico Mariano Querol en 1811, en *Un actor emigrado de Madrid, con el mayor respeto al público* (1904) subrayaba la necesidad del teatro dentro de esta «guerra de pluma» —según *El Conciso*, de 11 de mayo de 1814—, pues, como él escribe, el pueblo «no sabe leer» (Cotarelo, 1904: 514-516) y sólo gracias a la escena tendría un cierto acceso al debate político.

Éste es el caso, por ejemplo, de las obras *La Constitución vindicada, drama en un acto* (1813) de Francisco de Paula Martí, *¿Qué es Constitución? Fin de fiesta* (1813) de Agustín Juan Poveda, o la pieza anónima *El Ruiseñor. La patria libre y Madrid gozoso. Capricho métrico encomiástico, en celebridad de la feliz llegada del Congreso. Por el autor del Cuervo y anteriores* (1814), de poeta satírico Manuel Casal. Otras dos obras importantes son *La palabra Constitución* (1820) de Gaspar Zavala y Zamora —refundición del entremés de Poveda—, y *Constitución, o muerte. Comedia patriótica en un acto* (1821) de autoría anónima.

La pieza entremesada *¿Qué es Constitución?* de Juan Poveda, también autor del drama *España libre*, que inaugura en agosto de 1808 el teatro patriótico propiamente dicho, es, posiblemente, la primera alegoría dramática que sube a los escenarios en 1812, concretamente el 19 de julio en el coliseo de Cartagena para conmemorar el aniversario de la simbólica batalla de Bailén, aunque su publicación es de un año posterior, 1813. La obra resulta de una sencilla trama que remitía a las formas del entremés barroco, en el que aparece el pueblo de Cartagena que se reúne en torno a su alcalde para festejar la promulgación de la Pepa. La pequeña trama dramática reside en el desconocimiento por parte del pueblo del significado de la palabra «Constitución», lo que provoca diferentes episodios y equívocos lingüísticos de carácter cómico. Dicho estado de confusión se resuelve finalmente con la aparición de un nuevo personaje, el tío Bartolo, que llega a explicar al concejo del pueblo el significado del término. El tío Bartolo explica las bondades del texto constitucional, siempre con un lenguaje directo y claro, dirigido a los espectadores que podían verse identificados sin ningún género de dudas con aquellos sencillos personajes que protagonizaban la escena.

La otra pieza significativa es *La Constitución vindicada* (1813), de un autor literariamente hablando de mayor calidad y entidad dramática, como es el caso de Francisco de Paula Martí (Larraz, 1991; Palacios y Romero Ferrer, 2004). Aquí ya no nos encontramos ante una simple explicación del código doceañista, sino que asistimos a una auténtica representación teatral sobre la controversia ideológica que había provocado la promulgación del texto legislativo. En otras palabras, se escenifican los diferentes sectores sociales del debate. Por un lado la nobleza del Antiguo Régimen, representada en el servil don Ruperto y una anciana noble, frente a los defensores de las reformas constitucionales, el pueblo, representado por su alcalde y vecinos, en un juego de rivalidades que en algún que otro momento podía hacer recordar

los conflictos de los villanos del drama y la comedia barroca, tipo *Fuenteovejuna*. En cualquier caso, la teatralidad de la pieza va a residir en su personaje más oscuro, don Ruperto, quien tiene un papel muy activo a lo largo de todo el desarrollo dramático, y que consiste básicamente en la defensa a ultranza de los valores tradicionales del altar y el trono, como piezas claves del sistema reaccionario —el Antiguo Régimen—, frente a la consolidación de la ciudadanía como epicentro del nuevo poder. Basada en el sistema de oposición dialéctica de contrarios, el desenlace se precipita con la acusación de don Ruperto, como enemigo público de la ley vigente, la Constitución de Cádiz.

En ésta, como en el resto de las piezas dramáticas, la intencionalidad didáctica del mensaje constitucional queda siempre garantizada a partir de situaciones muy catequéticas, en las que se pretendían explicar los conceptos más básicos del nuevo sistema político: libertad, valor, lealtad, patriotismo. El recurso a la alegoría explícita, que vemos, por ejemplo, en *El Ruiseñor. La patria libre y Madrid gozoso* o el verismo más directo de *¿Qué es Constitución?* suponen las primeras representaciones visuales de la Constitución gaditana, al margen de otros materiales iconográficos como la estampa o la pintura (Reyero, 2010).

Sin embargo, la potenciación de la Constitución de Cádiz como motivo escénico será a partir de la revolución liberal de 1820, cuando Riego proclame el texto gaditano el 1 de enero en Las Cabezas de San Juan, y que obliga a Fernando VII a marchar «por la senda constitucional». Estos acontecimientos pronto tendrán una repercusión casi inmediata en el teatro, que activa ahora todas sus dotes de persuasión en torno al texto constitucional con la idea de convertirse en un aliado incondicional de la causa liberal. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la obra de Zavala y Zamora, *La palabra Constitución* (1820) que se estrena en el madrileño teatro del Príncipe el 22 de abril de ese año, o las piezas dramáticas *Bosquejo del día diez de marzo en Cádiz* (1820) y *El Trágala* (1820).

En la primera ellas, de claves veristas, se recurre a la historia local para escenificar a través de personajes populares los trágicos sucesos que tuvieron lugar en la ciudad con motivo de la celebración del restablecimiento constitucional, y que desembocaron en la muerte de algunos inocentes a manos de una carga de los soldados, ante la confusión generada por la polémica entre los defensores del liberalismo y los acérrimos partidarios serviles de «Viva Fernando VII y muera la Constitución» (Anónimo, 1820b: 30). La segunda pieza parte de la popular canción liberal del *Trágala*, y nos cuenta las relaciones amorosas entre dos jóvenes, un liberal exaltado y una aristócrata, ante la oposición familiar por razones de diferencias ideológicas.

Otro interesante texto alusivo es *La libertad restaurada. Representación dramática patriótica para ejecutarse en el teatro de Barcelona, en el memorable día 2 de mayo por los ciudadanos Ubariso, Martillo, Lopecio y Selta Runega* (1820). Esta curiosa pieza, de claves alegóricas, pone en escena al «Genio español encadenado» dentro de una ambientación sepulcral y nocturna, al mejor estilo del género gótico. A su auxilio acude la sombra medieval de Pelayo, además de los recientes héroes de la Revolución española, Daoiz y Velarde, y Luis Lacy, mártir catalán de la represión fernandina. La obra finaliza con la aparición del «Genio español, rotas las cadenas» y la restauración de la Constitución, glosada por Lacy:

Ésta es la ley regada con mi sangre.
El código en las mentes esculpido
a quien mientras triunfaron los perversos
rendía el pueblo ocultos sacrificios.
Ésta es la ley de gracia que ha borrado
la mancha original del fanatismo,
mancha que llevó impresa acá en la frente
el opreso español por tantos siglos (18).

LA TEATRALIZACIÓN DEL CONFLICTO IDEOLÓGICO

Las piezas de corte anti-servil

Pero la escena no iba sólo a ofrecernos una imagen más o menos iconoclasta de la Constitución gaditana, tal vez el aspecto menos interesante, sino, como ya se ha subrayado con anterioridad, el teatro va a participar plenamente de la confrontación y el debate político propiamente dicho, al convertirse el escenario en un auténtico estrado político (Romero Ferrer, 2006). Este hecho explica cómo se asiste durante todo el periodo de las Cortes a la representación en clave dramática de los mismos problemas, ideas, polémicas y discusiones a los aludía satíricamente Gallardo en su polémico *Diccionario crítico-burlesco*. Por eso encontramos un número voluminoso de obras que se dedican a la teatralización del conflicto ideológico, aunque —eso sí— se hace desde una extremada polarización de los sectores en contienda.

Así tenemos, pues, un nutrido grupo de piezas de corte anti-servil, que se dedican, además del ataque a los sectores más reaccionarios, a su ridiculización muy en la línea literaria del autor del *Diccionario crítico-burlesco*. Son los casos, por ejemplo, de las piezas anónimas *El censor angustiado, soliloquio trágico-bufo que este periodista pronunció al tiempo de publicarse la Constitución* (1812) o *Lances y aventuras de un servil. Drama Crítico-Burlesco* (1820), la obra en tres actos *La Inquisición. Drama en tres actos* de Francisco Cabello Mesa (1811), la comedia en un acto *Los serviles o el nuevo periódico* de Jérica y Corta (1811) (Lafarga, 1991: 167-243), o la «comedia nueva» de Francisco Martínez de la Rosa *¡Lo que puede un empleo!* (1812). Ésta última escrita, precisamente, para defender a Gallardo de los ataques recibidos por la publicación de su *Diccionario*. En todas ellas, la libertad de imprenta, la abolición de la Inquisición, el papel del periodismo y el nuevo escritor son los temas que se abordan, pero desde la ridiculización de las conductas de los serviles, que aparecen siempre descritos como siniestros personajes burlescos, enemigos de la libertad y, por tanto, desde un punto de vista moral absolutamente reprobables, mediante el tipo del *figurón* caricaturesco y ridículo, que remite siempre a los viejos modelos sociales ahora puestos en solfa.

Otras presencias importantes, ahora ya dentro del Trienio Liberal, son los casos del poeta y dramaturgo Eduardo de Gorostiza (Palacios y Romero Ferrer, 2004), además del ya citado Martí. Dos autores de significativa relevancia, tanto en el ámbito de la política como en el de la literatura dramática. De Martí que ya había estrenado con bastante éxito en los años anteriores al Trienio —*La Constitución vindicada* (1813), *La batalla de Pamploña y derrota del mariscal Soult* (1815)— conviene destacar, ahora, *El hipócrita pancista, o los acontecimientos de Madrid en los días 7 y 8 de marzo de 1820* (1820), una obra que debe considerarse la comedia modelo del teatro político de corte verista de estos años, además del *Triunfo de la Constitución* (1822), entre otras.

En lo que respecta a Gorostiza, quien ya había hecho también una cierta carrera como autor dramático en los teatros de Madrid y otra no menos brillante como orador político, se podían destacar *Virtud y patriotismo o el 1º de enero de 1820* (1821) y *Una noche de alarma en Madrid* (1821), obras que, dado su objetivo aleccionador para con el pueblo, frente al alejamiento temporal y espacial del drama épico, tanto en su caso como en el de Martí, situaban sus respectivas acciones dramáticas en la inmediatez de unos hechos cercanos cronológicamente al espectador. Se conseguía así convencer políticamente al auditorio, gracias a la verosimilitud que afectaba a todos los elementos de las obras.

En otras palabras, el teatro se llenaba de «verdad histórica», una realidad inmediata en el espacio y en el tiempo que ya puede observarse desde los enunciados de los títulos:

Madrid durante los días 7 y 8 de marzo de 1820, 7 de julio en Madrid, 1º de enero de 1820. Una cercanía en los argumentos, en los espacios, en los personajes y en los conflictos, de los que, con toda seguridad, han sido testigos autor y público, lo que repercute positivamente en el didactismo y efectismo que se persigue. De acuerdo con estas líneas se trata también de obras en las que se pueden observar un gran realismo histórico y fidelidad a los hechos concretos, algo que se corrobora tanto en la descripción de los personajes como en la exposición teatral del episodio narrado. El resultado final es un «teatro-veritá» (Caldera, 1991: 7-17), un teatro de la verdad.

El mundo anti-liberal

El siguiente grupo de esta nueva batalla teatral lo forman sus opuestos políticos. Se trata también de un abundante *corpus* de textos, ahora de carácter antiliberal, que manejan situaciones muy parecidas, pero donde el ataque es mucho más incisivo, al menos desde el punto de vista ideológico. Los títulos de las obras hablan por sí solos acerca de sus intenciones ridiculizadoras que, sin embargo, logran una mayor comicidad y una teatralidad mejor resuelta respecto a sus adversarios, al menos desde el punto de vista técnico, pues entre otros factores, dichos autores se insertan con cierta facilidad dentro de la tradición del teatro cómico anterior, especialmente el sainete dieciochesco.

Obras como *Los liberales o los filósofos del día, sin máscara y sin rebozo. Comedia Jocosaria, en un acto, que se puede representar en todas las Imprentas de Cádiz*, del licenciado Don Censinato Vigorna (1811), el entremés *Las cotorras y los tordos, ni ellas mudas, ni ellos sordos. Por el autor del Ganso y anteriores* de Manuel Casal (1813), las ingeniosas aportaciones de Félix Enciso Castrillón, *La comedia de repente* (1814) y *El teatro sin actores* (1814), la explícita comedia *Los serviles y liberales, o La guerra de los papeles. Comedia en prosa en tres actos* del padre Villacampa (1813) o el drama en un acto *Una sesión de Cortes en Cádiz* de Mariano Barrantes (1823) sirven de ejemplos muy esclarecedores de cómo llega a la escena esta otra nueva lectura también de la Inquisición, el periodismo, la libertad de imprenta y las mismas sesiones de las Cortes, desde una parodia visual y lingüística de las perspectivas y el discurso liberal, observados desde las mentalidades más conservadoras y reaccionarias, vistas a través de la sátira y el humor como procedimientos de deslegitimación ética y social.

LA NARRACIÓN DRAMÁTICA DE LOS HECHOS HISTÓRICOS

Con todo, uno de los temas más recurrentes de este tipo de pieza dramática va a consistir en la dramatización de los hechos históricos concretos, especialmente durante los años del Trienio Liberal (Freire, 1997). Encontramos ahí obras de carácter conmemorativo —*La entrada del héroe Riego en Sevilla* (1820) de Francisco de Paula Martí; *Virtud y patriotismo o el 1º de enero de 1820* (1821) de Gorostiza— a modo de cuadros históricos con escasa acción teatral propiamente dicha, además de otras obras que continuaban moviéndose dentro de la dramatización del conflicto ideológico al que ya nos hemos referido. Textos, al igual que los anteriores, con una fuerte y explícita politización como formas de propaganda ideológica, pero también como medio para crear un estado de opinión en torno a la legitimidad del nuevo sistema constitucional y sus símbolos: la Constitución, sus héroes —Riego, Padilla, los Comuneros—, el rey...

Pero junto a estas obras, también vamos a encontrar otras opciones teatrales de mayor implicación técnica e intencional respecto al arte dramático; esto es, obras teatrales de mayor alcance y significación dramática: los ya citados Francisco de Paula Martí y

Gorostiza, Arriaza, José Robreño, el ideológicamente ambiguo Antonio Valladares de Sotomayor, un emergente Martínez de la Rosa —uno de los padres del drama histórico durante el Romanticismo—, el combativo Padre Villacampa o el autor de *El faccioso Saldívar* (1821), Diego González Robles. Y frente a ellos, un teatro de fuerte carácter conservador y «filomonárquico» que se había desarrollado extraordinariamente con la llegada de Fernando VII en 1814, y donde tenemos, por ejemplo, a José María de Carnerero o Félix Enciso Castrillón (Lafarga, 1991).

De manera independiente a las diferentes opciones ideológicas de sus respectivos autores, uno de los aspectos más interesantes de estas obras consiste precisamente en el tratamiento histórico de los hechos y acontecimientos contemporáneos que se narran en clave dramática. Bien es cierto que en numerosos casos no hay una verdadera estructura teatral, como ocurre, por ejemplo en *La gran victoria de España en los campos de Vitoria* (1814) de Antonio Valladares, o nos encontramos ante exaltaciones patrióticas del tipo loa dramática, como puede comprobarse en *El teatro sin actores* (1814) o *La comedia de repente* (1814) de Enciso Castrillón, donde se exaltan las virtudes del monarca, o en *Virtud y patriotismo o el 1 de enero de 1820* (1821) de Gorostiza, quien dedica la pieza al héroe de la libertad, Riego.

Sin embargo, frente a este tipo de textos conmemorativos y de fuerte carácter laudatorio donde no hay una verdadera acción teatral, encontramos otras obras donde sí puede hablarse de un teatro político propiamente dicho, y donde pueden verse con claridad los rasgos específicos de este tipo de piezas dramáticas y la múltiple interrelación entre el discurso político y el discurso teatral.

En esta línea, el autor donde pueden rastrearse estos aspectos con mayor claridad es el ya citado Francisco de Paula Martí, quien ya había estrenado con bastante éxito en los años anteriores y que en 1820 publica *El hipócrita pancista, o los acontecimientos de Madrid en los días 7 y 8 de marzo de 1820* —representada en el Teatro de la Cruz el 8 de junio de 1820—, una comedia que podemos considerar modelo del teatro político de estos años. Otras piezas análogas suyas son, por ejemplo: *La batalla de Pamplona y derrota del mariscal Soult* (1815), *La Constitución vindicada* (1813), *El día dos de mayo de 1808 en Madrid y muerte heroica de Daoiz y Velarde* (1813), *El mayor chasco de los afrancesados, o El gran noticia de la Rusia* (1814), *Triunfo de la Constitución, o El 7 de julio en Madrid* (1822) (Herrera Navarro, 1993: 289-291).

De cara a tipificar su teatro —especialmente a partir de *El hipócrita pancista, o los acontecimientos de Madrid en los días 7 y 8 de marzo de 1820*— se pueden extraer algunas conclusiones muy reveladoras sobre la naturaleza política de su concepción dramática. En primer lugar, habría que destacar el fuerte carácter aleccionador de su teatro para con el pueblo, al que conviene concienciar y preparar para la vida política. El teatro, por tanto, sirve como portavoz de un discurso propagandístico en el que se han incluido las estrategias del debate político, claramente definido dentro de un propósito didáctico mucho más amplio y que hunde sus raíces en la conversión neoclásico-ilustrada de la escena. El teatro, pues, para Francisco de Paula Martí se convierte en una escuela política de gran alcance, en la que la teatralidad sirve como mero instrumento de concienciación y polémica ideológica, aunque —claro está— desde uno de los sectores *ideológicos* en contienda, esto es, el sector liberal al que pertenece el autor.

Pero para poder convencer políticamente al auditorio y resultar así verosímil al público, este teatro, frente al alejamiento temporal y espacial del drama histórico, opta por todo lo contrario: el aquí y ahora. La realidad histórica más inmediata en el tiempo y en el espacio nutre estas obras, como puede observarse desde el mismo enunciado de los títulos de los textos. En el caso de *El hipócrita pancista*, Madrid durante los días 7 y 8 de

marzo de 1820. Esta inmediatez de los argumentos y los episodios que se llevan a escena, de los que, con toda seguridad, han sido testigos autor y público, tiene que ver obviamente con el adoctrinamiento y didacticismo que persiguen estos textos. Sin embargo, frente a la manipulación ideológica que suelen sufrir los acontecimientos narrados en este tipo de literatura *de combate*, en el caso de Martí se observa una gran fidelidad y realismo histórico, tanto en la exposición teatral del episodio narrado como en la caracterización y descripción de los personajes. Un realismo que, además de servir a los propósitos políticos del autor, había que relacionar con la nueva percepción que la literatura de la época hace de sí misma y de la realidad como materia literaria: lo que Escobar (1988 y 1994) llama «mímesis costumbrista», dado los nuevos intereses de públicos y lectores. La incursión del discurso político en este problema de naturaleza literaria, ya planteado en términos éticos por Moratín y estéticos por Ramón de la Cruz, conllevaría una mayor radicalización si cabe de la propia concepción costumbrista-realista de la literatura.

Se trata, pues, de una literatura —y el teatro lo es— que debe tratar sobre los problemas del entorno de los lectores, que debe hablar de «lo que pasa entre nosotros» (Escobar, 1994) y que, por tanto, cuando las circunstancias lo exigen, debe retratar la historia y sus acontecimientos más particulares. La ficción teatral en el caso de Martí es un claro ejemplo de todo ello. Su teatro se nutre de la realidad histórica del momento, y, como tal, se propone al espectador desde una implicación ideológica directa del autor, aunque la «veracidad costumbrista» —y ahí resulta muy moderno— le obliga, consciente o no de ello, a la más absoluta fidelidad historicista, como precedente de la concepción literaria de Pérez Galdós, a caballo entre la ficción, la realidad y la historia.

Con todo, las comedias y dramas de Martí eran un ejemplo de la etapa de adoctrinamiento político que suele acompañar el establecimiento de una Constitución o un cambio político de raíz liberal. En la segunda época constitucional se recurre, por tanto, junto a los Catecismos ideológicos de clara raíz didáctica destinados a difundir y adoctrinar al pueblo, a este tipo de obras literarias de mayor alcance que otras formas de propaganda más elitistas, en las que se desarrolla un auténtico «teatro verità», tanto en sus aspectos teóricos, ideológicos y conceptuales como en sus formas y elementos prácticos y concretos de la representación. Así, sus motivos dramáticos, los argumentos, la constitución interna y externa de los personajes, la propia acción dramática, los diálogos y la escenografía se orientaban para producir no sólo el efecto o la ilusión de la realidad, sino para, dando un paso más hacia delante, producir el efecto de la verdad. En otras palabras, la teatralidad del drama político consistía precisamente en obtener el efecto y la paradoja de la anti-teatralidad, pues lo que acontecía sobre la escena resultaba absolutamente verdadero, incluso en algunos casos mucho más que los propios acontecimientos dramatizados, por el sesgo y la convicción ideológica desde la que se narraban los hechos históricos.

La fuerte presencia de este tipo de piezas «históricas», frente al número considerablemente menor de lo que podríamos denominar como «teatro constitucional» puede explicarse, en parte, con que tanto las Cortes de Cádiz como la Constitución de 1812 aparecen siempre como realidades de difícil narración, aparecen como procesos abiertos que, además, se ven enfrascados en la omnipresente Guerra de la Independencia cuya teatralidad e iconografía también siempre resultarán más fáciles de representar o narrar, frente al discurso más abstracto y, por tanto, menos emocional de los otros dos hechos.

Por otro lado, tampoco había que perder de vista las transformaciones que en la percepción de la realidad y su historicidad se estaban también produciendo en el cambio de siglo, donde comienzan a desplazarse los sistemas de representación simbólica o alegórica, vinculados a las formas del Antiguo Régimen y la Ilustración, para ser sustituidos por la veracidad del realismo, como una perspectiva de representación que ya desde finales del

xviii se iba imponiendo en la literatura y el arte bajo la premisa de la nueva «mímesis costumbrista». Ya se ha aludido a este problema, pero convenía subrayarlo ahora, pues

el lenguaje alegórico del constitucionalismo gaditano se nutre de [los] modelos procedentes de la cultura de la Ilustración (Reyero, 2010: XIII).

frente al conflicto contra el francés donde se recurre a las representaciones concretas, ganando la partida finalmente la realidad, que termina imponiéndose como el nuevo discurso visual del lenguaje político «basado en imágenes, que se justificaban por sí mismas» (xii).

Por otro lado, a pesar de su considerable importancia desde la perspectiva histórica posterior, en la mayor parte de los casos, tanto el escritor, como el artista y el ciudadano —excepciones al margen—, ambos acontecimientos —las Cortes y la Constitución— suelen observarse como dos sucesos más, dentro de un discurso mucho más denso de situaciones y conflictos. O lo que es lo mismo, sin conciencia histórica, sin historicidad; lo que contribuye a que no se focalice desde un primer momento su importancia institucional. De ahí la diferencia numérica de testimonios de ambos hitos políticos frente al conflicto bélico o el episodio del Dos de Mayo, fecha simbólica sobre la que, desde las mismas Cortes de 1811, se impone el epicentro de la Revolución liberal, aunque su legitimidad también será cuestionada por todo tipo de desajustes institucionales y políticos.

En cualquier caso, esta evolución de los nuevos símbolos y su léxico, como consecuencia de la revolución implícita de los conceptos, en la que la creación poética y teatral ejercerá un papel muy determinante (Calderone, 2009), no sólo responde a la evolución de los mismos acontecimientos históricos, sino que también operan otro tipo de matices y percepciones de la realidad que trascienden con mucho el dato histórico y sirven para fraguar ese imaginario colectivo en torno a la Revolución española, ese doble juego entre la «memoria histórica» y la «memoria colectiva». Y es aquí donde se puede encontrar una explicación al papel a veces secundario y menor que la Constitución de Cádiz ha representado frente a otros acontecimientos o personajes que han acaparado para sí la mayor parte del protagonismo simbólico, cuando en buena lógica dicha excepcionalidad debía haberse fraguado en torno al texto constitucional.

El problema podría explicarse a través de las motivaciones que debían operar en las transformaciones políticas de 1812 y su falta de apoyo popular, al optarse por una explicación demasiado jurídica y culta de las nuevas formas políticas —de por sí mucho más abstractas— frente a las apelaciones de corte tradicional que sí conectan rápidamente con la posibilidad de la movilización popular, y que de manera mucho más tardía se incorporarían al discurso liberal. Un ámbito en el que se movía la narración dramática de los hechos históricos.

DE LA SÁTIRA ANTI-NAPOLEÓNICA A LA IMAGEN CONSTITUCIONAL DE FERNANDO VII

De manera complementaria, además de la narración dramática del proceso constitucional, el conflicto ideológico y los hechos históricos, también dentro de la escena vamos a encontrar otros temas de la actualidad, como no podía ser de otra manera, como son la reacción anti-napoleónica, que nos ofrecen las caricaturas dramáticas de Napoleón y su hermano el rey José I —*El sueño el tío José que quiso ser primero, y quedó cola* (1808), *El nuevo sueño de Trapo-ladrón, con su anteojo* (1811), *El apuro de los Afrancesados y el Triunfo de los Papamoscas* (1812)— (Gies, 1991: 43-62), descritos como personajes ridículos y enemigos de la patria, algo

que también se relaciona con los sectores liberales, acusados de afrancesados por los anónimos autores del *Diccionario razonado*.

En la línea opuesta, asimismo encontramos alegorías dramáticas de Fernando VII como rey constitucional, en un intento de construir una nueva imagen del joven rey, que poco a poco irá derivando hacia una iconografía negativa, aunque esta última transformación no la vemos en el teatro, por razones más que obvias. Un panorama en el que encontramos desde las formulaciones del Fernando VII como el *rey deseado*, el *rey constitucional*, el *príncipe joven* hasta otras posibilidades diametralmente opuestas como las que nos ofrecen los héroes del Trienio Liberal, especialmente Riego, como portador simbólico de la libertad frente al tirano.

Porque, efectivamente, sí hay representaciones simbólicas de la Constitución de Cádiz, algunas especialmente significativas en el ámbito dramático—*La Constitución vindicada* (1813) de Martí, *¿Qué es Constitución?* (1813) de Poveda, *La palabra Constitución* (1820) de Zavala y Zamora o *Constitución, o muerte* (1821). Pero también es cierto que no es el texto constitucional el símbolo más importante de la nueva estructura política, que desplaza la atención y su mirada hacia otros protagonistas y tiempos. Es lo que ocurre con la figura de Fernando VII, mucho más prolífica y consensuada desde todas las partes, al menos en apariencia y sólo al principio del proceso, donde encontramos abundantes textos de diferente orden, aunque conviene recordar que dichas representaciones irán sufriendo un proceso de deterioro o reactivación dependiendo del momento, lo que obliga a una sustitución casi vertiginosa de imágenes que vienen y van en un juego que no es sino correlato del conflictivo y contradictorio escenario político del país.

De acuerdo con todo ello, frente a la entronización de Fernando VII como símbolo de todos los españoles, que no de la Nación, durante los años de la Cortes, a partir de 1814, dicha figura empieza a sufrir un importante deterioro que se verá subrayado aún más si cabía entre 1823 y 1833, transformándose de *príncipe inocente* en el símbolo de la represión y el poder despótico, tal y como se desprende de la campaña puesta en marcha desde la filas del exilio, especialmente desde Londres y periódicos como *El Español Constitucional*, muy a pesar de la literatura —publicística, poesía y teatro— de corte reaccionario que pretende contrarrestar dicha imagen sin llegar a conseguirlo (La Parra, 2004 y 2006).

Algunos ejemplos en esta línea iconográfica son los siguientes textos: *Fernando VII en el palacio de Valencey*, *Quejas del rey don Fernando VII desde su prisión a sus leales vasallos* o *Soliloquio de Fernando VII, rey de España, en su destierro, por un ingenio catalán* (Freire López, 1997: 878-179). Unas obras que se mueven entre la propaganda monárquica y el idealismo, dentro de un tono trágico, elegiaco o patético —la mayor parte son soliloquios serios—, frente a la comicidad satírica, burlesca, incluso escatológica, de las obra de carácter anti-napoleónico (Angulo Egea, 2010), mucho más abundantes en la escena de aquellos momentos.

EL TEATRO COMO PODER CULTURAL Y EL «OLIMPO CONSTITUCIONAL» DE 1812

Como puede deducirse, desde todas las perspectivas posibles, en todos los casos nos encontrábamos ante una producción escénica que constituye una importante maquinaria y actividad de propaganda y concienciación nacional al servicio de la construcción del mito liberal y de la guerra, mediante el entretenimiento. Un sentimiento nacional que también salpica la Constitución de 1812, como uno de los posibles epicentros de la nueva memoria histórica y colectiva que se estaba gestando durante esos precisos años, de una manera muy similar a lo que había ocurrido en Francia a partir de la Revolución de 1789. Un proceso, en cualquier caso, de recepción y enunciación de la memoria que va a necesitar de una infraestructura de comunicación y propaganda tan eficaz como la que aporta el medio teatral, máxime si se tiene en cuenta además el fuerte impacto que dichas trans-

formaciones van a tener sobre la vida cotidiana, y la necesidad de ofrecerse una lectura e interpretación de dichos acontecimientos acordes con las diferentes instancias del poder que, para el caso español, habían entrado en conflicto de intereses consigo mismo. Una situación que, al igual que había ocurrido durante el reinado del Carlos IV, transformará la escena en un campo de batalla,

pero no ya donde se enseñan buenas costumbres sino donde se dan al ciudadano lecciones para afrontar la nueva coyuntura política (Freire López, 1996: 396).

Como se ha podido apreciar, el calor bélico había alimentado la actividad dramática, hasta tal punto de llegar a unos momentos de un fuerte y frenético dinamismo en torno al arte de Talía que, gracias a su rapidez y plasticidad comunicativa, se había transformado de un medio capaz de canalizar todos los frentes de la guerra, pero también de la lucha ideológica, como gran medio de comunicación que era —nunca había dejado de serlo— junto a la prensa que, también por esos años, había experimentado un profundo desarrollo cuantitativo y cualitativo. Un hecho que, al margen de la calidad de las obras, sin embargo supone una concepción nueva del arte dramático que se sometía a los rigores de un arte de urgencias y propaganda al servicio de la revolución, y su siempre hermanastra contrarrevolución, con indicadores textuales de cierto interés sociológico y político, que suponen las primeras concreciones de la nación liberal y sus alternativas simbólicas sobre la escena, aunque algo ya se había insinuado durante la batalla teatral de la Ilustración de las décadas anteriores.

Nos encontrábamos, pues, ante un agitado panorama en torno al arte escénico, en el que, como complemento de su activo papel durante el conflicto de 1808-1814, también aparecerán algunas de las primeras formulaciones del arte dramático como arte nacional, vinculado a las atribuciones del Estado, donde se recogía la praxis de una ideas que ya se habían planteado más o menos en las décadas anteriores, en voces como la de Moratín o Jovellanos. Un teatro, pues, «para estímulo de los poetas patriotas» (Romero Ferrer, 2013), en el que «se premiarán con prudente liberalidad las piezas sobresalientes en mérito literario y político», tal y como se recoge en el *Diario de las Discusiones y Actas de las Cortes* (24 de diciembre de 1810: 224). Una concepción del arte dramático, que a partir de este peculiar contexto de emergencias políticas e ideológicas desplegará, junto a sus funciones más básicas y tradicionales, las otras nuevas formulaciones del teatro moderno, también como acción ligada al ámbito de la política y de la ideología, al entenderse la cultura —y el teatro lo es— como poder. No en vano para el hermano de Napoleón, el teatro constituía una de las armas culturales más importantes como plataforma para el desarrollo de su ideario político (Freire López, 2001; Schinasi, 1991).

De todas formas, esta ebullición en torno al arte de Talía, más allá de sus diferentes opciones ideológicas y los distintos grados de contenido político, también contribuía a la creación e institucionalización de una serie de representaciones en torno a los nuevos conceptos calves de Nación, Poder, Lealtad, Patria y Ciudadanía, pues no había que olvidar sus funciones simbólicas, ahora activadas hasta sus últimas consecuencias por el derrumbe y desintegración de las viejas formas del poder y sus respectivas representaciones en los diferentes ámbitos de la cultura, donde se encontraba la literatura y el teatro. Se activa, por tanto, un fuerte discurso patriótico, de carácter pedagógico, con muchas dosis de propaganda pura y dura, que debe articular a su vez el nuevo entramado político a través de una configuración léxica que apelara a esos nuevos conceptos, que podían explicarse más y mejor a través de la literatura y la imagen teatral. Máxime si se tiene en cuenta que dichos elementos —el texto y su imaginario visual— no sólo son espejos más

o menos contradictorios de las nuevas ideas puestas en circulación, sino fundamentalmente canales de transmisión: «vehículos para el intercambio de ideas», y «constituyen, por tanto, un instrumento fundamental de sociabilización ideológica» (Reyero, 2010: xv).

El resultado final no es sino un abigarrado conjunto de imágenes, gestos y formas que, desde los lenguajes de la literatura y otros medios artísticos —donde también se encuentra el teatro— lograrán crear un contradictorio imaginario en torno al constitucionalismo de 1812, lleno de paradojas donde se pretendían combinar las nuevas ideas de los primeros liberales españoles educados en la cultura de la Ilustración con los procedimientos propios del discurso de la tradición. Un cándido discurso, fundamentado esencialmente en la alegoría, en una especie de *Olimpo constitucional*, prontamente desvanecido, ante el vertiginoso ritmo político de unos tiempos en constante ebullición, cambio y metamorfosis no siempre de acuerdo —la mayor parte— con los valores inmutables del lenguaje político que desprenden las Cortes de Cádiz. La fuerte tradición dramática española no podía permanecer ajena a todo ello, y contribuirá, aunque con resultados muy desiguales, a dicha contradictoria configuración siempre a caballo entre la historia y la política, pero también a caballo entre la ficcionalización de las nuevas formas del poder y los nuevos lenguajes y conceptos de la política moderna (Álvarez de Miranda, 2008; Calderone, 2009).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (2008), «La revolución de los conceptos», en Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Cambio política y cultura en la España de Entresiglos*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 201-218.
- ANGULO EGEA, María (ed.) (2010), *Me río de Napoleón. Teatro y propaganda política en la España napoleónica. La Muerte de Murat y la Muerte de Napoleón. Melólogos Patrióticos*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz.
- ANÓNIMO (1814), *El Ruiseñor. La patria libre y Madrid gozoso. Capricho métrico encomiástico, en celebridad de la feliz llegada del Congreso. Por el autor del Cuervo y anteriores*, Madrid, Imprenta de Repullés.
- (1820b), *Bosquejo del día diez de marzo en Cádiz. Pieza en un acto, original de un Buen deseo*, Cádiz, Imprenta de don Ramón Howe.
- (1820), *La libertad restaurada. Representación dramática patriótica para ejecutarse en el teatro de Barcelona, en el memorable día 2 de mayo por los ciudadanos Ubariso, Martillo, Lopecio y Selva Runega*, Barcelona, Imprenta Constitucional de Dorca.
- AZNAR SOLER, Manuel (1996), «Historia y Política en dos tragedias neoclásicas: *Doña María Pacheco*, de Ignacio García Malo y *La viuda de Padilla*, de Francisco Martínez de la Rosa», en *El mundo hispánico en el siglo de las luces*, Madrid, Editorial Complutense, 1, pp. 417-429.
- BARRANTES, Mariano (1823), *Una sesión de Cortes en Cádiz*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos.
- CALDERA, Ermanno (ed.) (1991), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni.
- CALDERONE, Antonia (2009), «El lenguaje de la libertad en el teatro político y patriótico del primer tercio del siglo XIX», en Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer (eds.), *1808-1812: Los emblemas de la libertad*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 27-61.
- CASAL, Manuel (1813), *Las cotorras y los tordos, ni ellas mudas, ni ellos sordos. Por el autor del Ganso y anteriores. Sainete entremesado*, Madrid, Imprenta de Repullés.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1902), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imp. de José Perales y Martínez.

- COTARELO Y MORI, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. de Archivos. Edición facsímil de J. L. Suárez García, Granada, Universidad, 1997.
- DEMANGE, Christian (2004), *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- ENCISO CASTRILLÓN, Félix (1814), *La comedia de repente, drama en un acto*, Madrid, Imprenta de Repullés.
- (1814b), *El teatro sin actores. Drama en un acto*, Madrid, Imprenta de Repullés.
- ESCOBAR, José (1988), «La mimesis costumbrista», *Romance Quarterly*, 33, pp.261-270.
- (1994), «La literatura de lo que pasa entre nosotros. La modernidad del costumbrismo», en *Sin fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*, Madrid, Editorial Complutense, pp.193-206.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (ed.) (2012), *La Constitución de Cádiz en el Teatro Español de la época de las Cortes y del Trienio Liberal (1812-1822)*, Cádiz, Biblioteca de las Cortes de Cádiz, II.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás (1996), *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, David T. Gies y Miguel Ángel Lama (eds.), Madrid, Castalia.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (1988), «La Guerra de la Independencia española como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas (1808-1814)», *Investigación Franco-Española*, I, pp. 127-145.
- (1996), «El definitivo escollo del proyecto neoclásico de reforma del teatro (Panorama teatral de la Guerra de la Independencia)», en Jose Maria Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, I, pp. 377-396.
- (1997), «El teatro político durante el reinado de Fernando VII», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX*, Víctor García de la Concha (dir.), Madrid, Espasa Calpe, I, pp. 293-300.
- (2001), «Teatro en Madrid bajo el gobierno de José Bonaparte (y el proyecto del reglamento redactado por Moratín)», en *La Guerra de la Independencia. Estudios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, II, pp. 761-774.
- (2008), *Entre la Ilustración y el Romanticismo. La huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura Española*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- (2008), *El teatro en España entre la Ilustración y el Romanticismo: Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana.
- GIES, David T. (1991), «Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX», en Ermanno Caldera (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 43-62.
- (2013), «La Pepa se va al teatro», en Fernando Durán López (ed.), *Hacia 1812, desde el siglo ilustrado. Actas del V Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, Madrid, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII (en prensa).
- GONZÁLEZ ROBLES, Diego (1820), *Saynete el Trágala*, Cádiz, Imprenta de Nicolás Garrido.
- GOROSTIZA, Eduardo de (1821), *Una noche de alarma en Madrid*, Madrid, Imprenta de don Antonio Fernández,
- GOROSTIZA, Eduardo de (1821b), *Virtud y patriotismo, o el 1º de enero de 1820*, Madrid, Imprenta de la viuda de Aznar.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE.
- LA PARRA, Emilio (2004), «El príncipe inocente: la imagen de Fernando VII en 1808», en Manuel Chust Calero e Ivana Frasset (coords.), *La trascendencia del liberalismo doceañista en España y América*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2004, pp. 31-50.

- LA PARRA, Emilio (2006), «La metamorfosis de la imagen del rey Fernando VII entre los primeros liberales», en Francisco Acosta Ramírez (ed.), *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea*, Ayuntamiento de Bailén, pp. 73-96.
- LAFARGA, FRANCISCO (1991), «Teatro político español (1805-1840). Ensayo de un Catálogo», en Ermanno Caldera (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, pp.167-243.
- LARRAZ, Emmanuel (1974), «La satire de Napoléon Bonaparte et de Joseph dans le théâtre espagnol: 1808-1814», en *Hommage à André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 126-137.
- (1977), «Teatro y política en el Cádiz de las Cortes», en Máxime Chevalier (ed.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, t. II, pp. 571-578.
- (1987), *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre, 1808-1814. Anthologie*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- (1988), *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole, 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- (1991), «El teatro de propaganda política de Francisco de Paula Martí durante la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal», en Ermanno Caldera (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 105-124.
- LOPE, Hans-Joachim (1991), «La imagen de los franceses en el teatro español de propaganda durante la Guerra de la Independencia (1808-1813)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII, I, pp. 219-229.
- LICENCIADO DON CENSINATO VIGORNIA (1811), *Los liberales o los filósofos del día, sin máscara y sin rebozo. Comedia Joco-seria, en un acto, que se puede representar en todas las Imprentas de Cádiz*, Cádiz, Imprenta de D. José María Guerrero.
- MARTÍ, FRANCISCO DE PAULA (1813), *La Constitución vindicada*, Madrid, En la Oficina de D. Benito García y Compañía.
- (1820), *El hipócrita pancista, o los acontecimientos de Madrid en los días 7 y 8 de marzo del año de 1820*, Madrid, En la imprenta que fue de Fuentenebro.
- (1822), *El triunfo de la Constitución en el día 7 de julio de 1822*, Madrid, Imprenta de doña Rosa Sanz.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, FRANCISCO (1812), *¡Lo que puede un empleo! Comedia nueva en dos actos*, Cádiz, Imprenta del Estado Mayor General; (1814), Madrid, Imprenta que fue de García; y (1820), Barcelona, Imprenta de Piferrer.
- PALACIOS, Emilio y ROMERO FERRER, Alberto (2004), «Teatro y política (1789-1833). Entre la Revolución Francesa y el silencio», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 185-242.
- POVEDA, Juan (1813), *¿Qué es Constitución?*, Cartagena, En la imprenta de D. Francisco Juan y Poveda.
- QUEROL, Mariano (1904). *Un actor emigrado de Madrid, con el mayor respeto al público*, en Cotarelo y Mori (1904), pp. 514-516.
- REYERO, Carlos (2010), *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI.
- ROGER, Paul P. (1929), «The Peninsular War as a Source of Inspiration in the Spanish Drama of 1808-1814», *Philological Quarterly*, 8, pp. 264-269.

- ROMERO FERRER, Alberto (2006), «La escena: tribuna política en el primer liberalismo español», en Marieta Cantos Casenave (ed.), *Redes y espacios de la opinión pública (XII Encuentros de la Ilustración al Romanticismo. 1750-1850)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 201-206
- (2006b), «Ni viudas de Padilla ni Pelayos tras las Cortes de Cádiz», en Cinta Canterla (ed.), *Nación y Constitución. De la Ilustración al Liberalismo*, Sevilla, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, Universidad Pablo de Olavide, pp. 507-517.
- (ed.) (2007), *Las lágrimas de Melpónene. Manuel José Quintana: El duque de Viseo, Pelayo; Francisco Martínez de la Rosa: La viuda de Padilla; José Marchena: Polixena*, Cádiz, Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 6.
- (2008), «La recepción de *La viuda de Padilla* en la prensa de 1812 y su significado histórico», en Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Cambio político y cultura en la España de EntreSiglos* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 357-363
- (2008b), «Los serviles y liberales o la guerra de los papeles'. La Constitución de Cádiz y el teatro», en Marieta Cantos Casenave, Fernando Durán López y Alberto Romero Ferrer (eds.), *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814). Tomo II: Política, propaganda y opinión pública*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 287-365,
- (2011), «Las Cortes de Cádiz en la Literatura española de la primera mitad del siglo XIX: la poesía (1810-1840)», *Cuadernos dieciochistas*, 12, pp. 123-141.
- (2012), *Escribir 1812. Memoria histórica y Literatura. De Jovellanos a Pérez-Reverte*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2012b), «Los literatos españoles se habían convertido todos en políticos': las nuevas funciones públicas de la escritura (1811-1870)», *Trienio. Ilustración y Liberalismo*, 60, pp. 67-90.
- (2013), «Una escena 'para estímulo de los poetas patriotas'. El teatro en tiempos de guerra cuando la Constitución de 1812», *Bulletin Hispanique*, 115, 1, pp. 1-14.
- ROMERO PEÑA, Mercedes (2006), *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia: 1808-1814*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2007), *El teatro de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (ed.) (2008), *Las Tragedias de la Libertad. Roma Libre, Virginia y Cayo Graco*, Cádiz, Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 8.
- SALGUES, Marie (2007), «La Guerra de la Independencia y el teatro. Tentativa de creación y de recuperación de una epopeya popular (1840-1868)», en Christian Demange, Pierre Géral, Richard Hocquellet, Stéphane Michonneau y Marie Salgues (eds.), *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 267-287.
- (2010), «Españoles y franceses en el teatro de la guerra. Visiones recíprocas», en Emilio La Parra (ed.), *La guerra de Napoleón en España. Reacciones, imágenes, consecuencias*, Publicaciones de la Universidad de Alicante y Casa de Velázquez, Alicante, pp. 267-283.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (2005), *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC.
- SCHINASI, Michael (1991), «Two Documents for the History of the Spanish Theatre in the Period of the *Gobierno Intruso*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII, pp. 211-217.
- VILLACAMPA, (Padre) (1813), *Los serviles y liberales, o La guerra de los papeles*, Madrid, Imprenta de Ibarra.
- ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar (1820), *La palabra Constitución. Pieza en un acto, en prosa*, [1814], Madrid, Imprenta que fue de García.

APÉNDICE

RELACIÓN DE OBRAS Y AUTORES REPRESENTADOS EN CÁDIZ (NOVIEMBRE-DICIEMBRE
DE 1811)

Obras¹

OBRA	GÉNERO	AUTOR/FECHA	REPRESENTACIONES
<i>A su tiempo un desengaño suele evitar todo daño</i>	Tonadilla		1811 (P 26-XII, P 27-XI)
<i>Alina (reina de Golconda)</i>	Dúo de la ópera	Trad. de Vial y Favières, mús. de Berton	1811 (7-P XII, P 8-XII)
<i>Amantes de Teruel, Los</i> <i>Los amantes desgraciados o los amantes de Teruel</i>	Escena trágico-lírica en tres actos	Comella (mús. de Laserna) (1793)	1811 (P 31-XII)
<i>Apuesta de la sortija, La</i>	Tonadilla	Laserna (mús.) (1804)	1811 (P 5-XII, P 6-XII)
<i>Artaxerxes</i>	Obertura de la ópera		1811 (P 20-XII, P 21-XII, P 22-XII, P 23-XII, P 24-XII)
<i>Avaro arrepentido, El</i> <i>(El mercader y el viejo avaro)</i>	Sainete	Moncín (1787)	1811 (P 20-XI, P 14-XII, P 15-XII)
<i>Calavera corregido (y afortunado), El</i>	Sainete	Anónimo	1811 (P 27-XI)
<i>Castigo de don Miseria (El castigo de la miseria)</i>	Sainete	José Landeras (1777)	1811 (P 25-XII)
<i>Católico Recaredo, El</i>	Comedia	Valladares de Sotomayor (1785)	1811 (P 28-XII, P 29-XII, P 30-XII)
<i>Cómicos nuevos, Los</i>	Tonadilla	Anónimo (mús. de Moreno) (1805)	1811 (P 27-XII)
<i>Compositor, El</i>	Tonadilla	Anónimo (mús. de Misón) (1761)	1811 (P 14-XII, P 15-XII)
<i>Criados embrollados (embrollistas), Los</i>	Sainete	Moncín (1790)	1811 (P 21-XI, P 22-XI, P 9-XII)
<i>Dama labradora, La</i>	Comedia en 2 actos	Rodríguez de Arellano (1799)	1811 (A 21-VII)
<i>Dama sutil, La</i>	Comedia en 2 actos	Comella (1799)	1811 (P 18-XII)

¹ A: Posada de la Academia (Máquina de figuras corpóreas); P: Teatro Principal de Cádiz; f: función.

<i>Desdén con el desdén, El</i>	Comedia en 3 actos	Moreto (1654)	1811 (P 20-XI)
<i>Dido abandonada</i>	Pieza heroica nueva (comedia en tres actos)	Rodríguez de Arellano (1791)	1811 (A 21-VII)
<i>Dómine Lucas, El</i>	Comedia de figurón en 3 actos	Cañizares (1716)	1811 (P 26-XII, P 27-XII)
<i>Don patricio Lucas (El caballero de Sigüenza)</i>	Sainete	R. de la Cruz? (adapt. de <i>Monsieur de Porceaugnac</i> de Molière) (1770)	1811 (P 28-XI, P 29-XI)
<i>El que la hace (la paga) que la pague</i>	Sainete	Moncín (1793)	1811 (P 23-XI, P 19-XII)
<i>Enfermo fugitivo (o la jeringa), El</i>	Sainete	R. de la Cruz	1811 (P 30-XI, P 1-XII)
<i>Entrada del Empecinado en Valencia</i>	Drama histórico en 2 actos		1811 (P 20-XII, P 21-XII, P 22-XII, P 23-XII, 24-XII)
<i>Equivocación, La</i>	Tonadilla	Pablo del Moral (mús. de Moral) (1801)	1811 (P 11-XII)
<i>España encadenada</i>	Drama alegórico en un acto		1811 (A 13-VII, A 14-VII)
<i>Examen de maridos o Antes que te cases mira lo que haces</i>	Comedia en 3 actos	Ruiz de Alarcón (1623)	1811 (P 27-XI)
<i>Fantasma del lugar, La</i>	Sainete	R. de la Cruz (1770)	1811 (P 16-XII)
<i>Filósofo enamorado, El (La Escuela de la amistad o el filósofo enamorado)</i>	Comedia	Forner (inspirada en <i>Le philosophe amoureux</i> de Destouches) (1790)	1811 (P 5-XII, P 6-XII)
<i>Gallegas celosas, Las (Las gallegas)</i>	Sainete	R. de la Cruz (1790)	1811 (P 24-XII, P 25-XII)
<i>Herir por los mismos filos</i>	Sainete	Moncín (1792)	1811 (P 24-XI, P 25-XI, P 17-XII)
<i>Hidalguía de una inglesa, La (Por amparar la virtud olvidar su mismo amor)</i>	Comedia en 3 actos	Zavala y Zamora (1790)	1811 (P 10-XII)
<i>Hombre agradecido, El</i>	Comedia de costumbres en 3 actos	Comella (1790)	1811 (P 13-XII)
<i>Imán de la milicia, El</i>	Tonadilla	Anónimo (1804)	1811 (P 25-XII)

<i>Inesilla la de Pinto</i>	Sainete (parodia dramática)	R. de la Cruz (trad. de <i>Agnès de Chaillet</i> de Legrand y Biancolelli) (1790)	1811 (P 5-XII, P 6-XII)
<i>Joven virtuoso, El</i>	Sainete	Moncín (1793)	1811 (P 20-XII, P 21-XII, P 22-XII)
<i>Lindo Don Diego, El</i>	Comedia de figurón en 3 actos	Moreto (1654)	1811 (P 16-XII)
<i>Lo cierto por dudoso Dejar lo cierto por dudoso o la mujer firme</i>	Comedia en 3 actos	Rodríguez de Arellano (refund. de Lope) (1803)	1811 (P 19-XII)
<i>Locos, Los</i>	Sainete	Anónimo (1808)	1811 (P 26-XII, P 27-XII)
<i>Maestro de música, El</i>	Sainete	R. de la Cruz? (1771)	1811 (P 7-XII, P 8-XII)
<i>Maestros de la Raboso, Los o Tonadilla del Tripili</i>	Tonadilla	Laserna (1805)	1811 (P 9-XII, P 10-XII)
<i>Maja honrada, La</i>	Tonadilla	Anónimo (mús. de Laserna) (S. XVIII)	1811 (P 4-XII, P 26-XII)
<i>Maja majada, La</i>	Sainete	R. de la Cruz (1774)	1811 (P 25-XII)
<i>Majo de repente, El</i>	Sainete	R. de la Cruz (1775)	1811 (P 10-XII)
<i>Majo escrupuloso, El</i>	Sainete	R. de la Cruz (adapt. de Carmontelle)	1811 (P 11-XII, P 12-XII)
<i>Maniático, El</i>	Sainete	R. de la Cruz (adapt. de <i>L'amour diable</i> de Legrand) (1773)	1811 (P 18-XII)
<i>Marido sofocado, El</i>	Sainete	R. de la Cruz (1774)	1811 (P 3-XII, P 28-XII, P 29-XII)
<i>Mocedades del Cid, Las</i>	Comedia en 3 actos	Guillén de Castro (1618)	1811 (P 25-XII)
<i>Modesta labradora, La</i>	Pieza en 1 acto	Fermín del Rey (1791)	1811 (A 13-VII, P 14-VII)
<i>Monteros de Espinosa, Los (De dónde tienen su origen los Monteros de Espinosa)</i>	Comedia en tres actos	Valladares (refund. de la obra de Lope) (1795)	1811 (P 23-XI, P 17-XII)
<i>Muerto vivo o el tío chasqueado, El</i>	Sainete	Moncín (1788)	1811 (P 4-XII, P 23-XII, P 24-XII)

<i>No puede ser guardada una mujer</i>	Comedia en 3 actos	Moreto (1659)	1811 (P 25-XII)
<i>Novia astuta, La</i>	Tonadilla		1811 (P 18-XII)
<i>La novia sin novio</i>	Tonadilla	Laserna (1779)	1811 (P 31-XII)
<i>Novio sin novia, El</i>	Tonadilla	Zavala y Zamora (1803)	1811 (P 24-XI, P 25-XI)
<i>Ópera casera, La</i>	Tonadilla	Pablo del Moral	1811 (P 20-XII, P 21-XII, P 22-XII)
<i>Oposición a sacristanes (a sacristán) (de sacristanes) o el tío Tuétano</i>	Sainete	R. de la Cruz (1773)	1811 (P 26-XII)
<i>Pagar la burla a buen precio</i>	Sainete	R. de la Cruz (adapt. de Carmontelle)	1811 (P 13-XII)
<i>Para vencer el poder, lágrimas de mujer</i>	Comedia en 3 actos		1811 (A 19-VII)
<i>Pastelero de Madrigal, El</i>	Comedia en 3 actos	Cañizares (1706)	1811 (P 3-XII)
<i>Pastores enfermos, Los (Los Pastores)</i>	Tonadilla		1811 (P 28-XII, P 29-XII, P 30-XII)
<i>Pícaro castigado (o las dos llaves), El</i>	Sainete	Moncín (1794)	1811 (P 31-XII)
<i>Pintor fingido, El</i>	Sainete		1811 (A 18-VII)
<i>Pintor fingido, El</i>	Comedia en 3 actos	Rodríguez de Arellano (1799)	1811 (P 4-XII)
<i>Pródigo, El</i>	Comedia nueva en 3 actos	Antonio Bazo (1772)	1811 (A 14-VII)
<i>Quitar de España con honra (o con honor) el feudo de (las) cien doncellas El feudo de cien doncellas</i>	Comedia en 3 actos	Zavala y Zamora (refund. de Lope de Vega) (1768)	1811 (P 2-XII)
<i>Raquel</i>	Tragedia en 3 actos	García de la Huerta (1778)	1811 (P 30-XI, P 1-XII)
<i>Reinar después de morir (La garza de Portugal) (Doña Inés de Castro)</i>	Comedia en 3 actos	Vélez de Guevara (1652)	1811 (P 11-XII, P 12-XII)
<i>Sastre y su hijo, El</i>	Sainete	Anónimo (1766)	1811 (P 2-XII?, P 3-XII)
<i>Sin título</i>	Aria		1811 (P 30-XI, P 16-XII)
<i>Sin título</i>	Aria bufa		1811 (P 3-XII, P 12-XII)
<i>Sin título</i>	Aria bufa	Pasiello	1811 (P 26-XI)

<i>Sin título</i>	Aria joco-seria	Sarti	1811 (P 26-XI)
<i>Sin título</i>	Baile Boleras		1811 (P 20-XI, P 22-XI, P 30-XI, P 4-XII, P 5-XII, P 8-XII, P 13-XII, P 15-XII, P 16-XII, P 25-XII, P 26-XII, P 27-XII)
<i>Sin título</i>	Baile Fandango		1811 (P 6-XII, P 25-XII)
<i>Sin título</i>	Baile Guaracha		1811 (P 12-XII, P 26-XII)
<i>Sin título</i>	Baile La Inglesa		1811 (P 25-XI, P 29-XII)
<i>Sin título</i>	Baile Minuete Afandangado		1811 (P 18-XII)
<i>Sin título</i>	Baile Minuete alemandado		1811 (P 18-XII, P 26-XII)
<i>Sin título</i>	Baile Padedú		1811 (P 7-XII, P 8-XII)
<i>Sin título</i>	Baile Seguidillas manchegas		1811 (P 20-XII, P 21-XII, P 22-XII, P 23-XII)
<i>Sin título</i>	Baile Zapateado		1811 (P 23-XI, P 24-XI, P 26-XI, P 20-XII)
<i>Sin título</i>	Canción Cavatina		1811 (P 23-XI, P 29-XII)
<i>Sin título</i>	Canción patriótica		1811 (P 7-XII, P 8-XII)
<i>Sin título</i>	Canciones patrióticas		1811 (P 27-XI)
<i>Sin título</i>	Canción Polaca		1811 (P 13-XII)
<i>Sin título</i>	Dúo		1811 (P 3-XII, P 19-XII, P 23-XII)
<i>Sin título</i>	Dúo bufo		1811 (P 30-XI)
<i>Sin título</i>	Intermedio de música		1811 (P 17-XII)
<i>Sin título</i>	Juguete a la guitarra		1811 (P 28-XI, P 29-XI)

<i>Sin título</i>	Marchas nacionales		1811 (P 28-XI, P 29-XI, P 12-XII)
<i>Sin título</i>	Marchas patrióticas		1811 (A 13-VII)
<i>Sin título</i>	Pieza en un acto		1811 (P 26-XII)
<i>Sin título</i>	Sainete		1811 (A 14-VII 2ª f, A 18-VII, A 19-VII, A 21-VII 1ª y 2ª f)
<i>Sin título</i>	Sinfonía a grande orquesta		1811 (P 20-XII, P 21-XII, P 22-XII)
<i>Sin título</i>	Tonadilla		1811 (A 13-VII, A 14-VII 1ª y 2ª f, A 18-VII, A 19-VII, A 21-VII 1ª y 2ª f, P 28-XI, 29-XI)
<i>Un montañés sabe bien donde le aprieta el zapato (... donde el zapato de aprieta)</i>	Comedia de figurón en 3 actos	Moncín (1795)	1811 (P 28-XI, P 29-XI)
<i>Valiente Espoz y Mina</i>	Comedia en 2 actos		1811 (P 7-XII, P 8-XII, P 9-XII)
<i>Vanidosa ajada, La</i>	Tonadilla		1811 (P 2-XII)
<i>Venida el soldado</i>	Tonadilla	Anónimo (mús. de Laserna) (1805)	1811 (P 21-XI)
<i>Vergonzoso en Palacio, El</i>	Comedia en 3 actos	Tirso de Molina (1612)	1811 (P 14-XII, P 15-XII)
<i>Viejo y la niña (o el casamiento desigual, El)</i>	Comedia en 3 actos	Leandro Fernández de Moratín (1790)	1811 (P 21-XI, P 22-XI)
<i>Vísperas sicilianas, Las Valor, astucia y constancia para destruir a Francia, o las vísperas sicilianas</i>	Comedia en 3 actos	Enciso Castrillón (refund. de la obra de Delavigne) (1808)	1811 (P 24-XI, P 25-XI, P 26-XI)
<i>Viuda singular, La</i>	Sainete	Anónimo (1798)	1811 (P 26-XI)

Autores²

AUTOR	OBRA	GÉNERO
ANÓNIMO	<i>A su tiempo un desengaño suele evitar todo daño</i>	T
	<i>Calavera corregido (y afortunado), El</i>	S
	<i>Cómicos nuevos, Los</i>	T
	<i>Compositor, El</i>	T

² C: Comedia; D: Drama; P: Pieza en un acto; S: sainete; T: tonadilla; Tr: tragedia.

	<i>Entrada del Empecinado en Valencia</i>	D
	<i>España encadenada</i>	D
	<i>Imán de la milicia, El</i>	T
	<i>Locos, Los</i>	S
	<i>Maja honrada, La</i>	T
	<i>Novia astuta, La</i>	T
	<i>Para vencer el poder, lágrimas de mujer</i>	C
	<i>Pastores enfermos, Los (Los Pastores)</i>	T
	<i>Pintor fingido, El</i>	S
	<i>Sastre y su hijo, El</i>	S
	<i>Valiente Espoz y Mina</i>	C
	<i>Vanidosa ajada, La</i>	T
	<i>Venida el soldado</i>	T
	<i>Viuda singular, La</i>	S
BAZO, Antonio	<i>Pródigo, El</i>	C
CAÑIZARES, José de	<i>Dómine Lucas, El</i>	C
	<i>Pastelero de Madrigal, El</i>	C
COMELLA, Luciano Francisco	<i>Amantes de Teruel, Los (Los amantes desgraciados o los amantes de Teruel)</i>	D
	<i>Dama sutil, La</i>	C
	<i>Hombre agradecido, El</i>	C
CRUZ, Ramón de la	<i>Don patricio Lucas (El caballero de Sigüenza)</i>	S
	<i>Enfermo fugitivo (o la jeringa), El</i>	S
	<i>Fantasma del lugar, La</i>	S
	<i>Gallegas celosas, Las (Las gallegas)</i>	S
	<i>Inesilla la de Pinto</i>	S
	<i>Maestro de música, El</i>	S
	<i>Maja majada, La</i>	S
	<i>Majo de repente, El</i>	S
	<i>Majo escrupuloso, El</i>	S
	<i>Maniático, El</i>	S
	<i>Marido sofocado, El</i>	S

	<i>Oposición a sacristanes (a sacristán) (de sacristanes) o el tío Tuétano</i>	S
	<i>Pagar la burla a buen precio</i>	S
ENCISO CASTRILLÓN, Félix	<i>Vísperas sicilianas, Las Valor, astucia y constancia para destruir a Francia, o las vísperas sicilianas</i>	C
FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro	<i>Viejo y la niña (o el casamiento desigual, El</i>	C
FORNER, Juan Pablo	<i>Filósofo enamorado, El (La Escuela de la amistad o el filósofo enamorado)</i>	C
GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente	<i>Raquel</i>	Tr
CASTRO, Guillén de	<i>Mocedades del Cid, Las</i>	C
LANDERAS Y VELASCO, José	<i>Castigo de don Miseria (El castigo de la miseria)</i>	S
LASERNA, Blas	<i>Apuesta de la sortija, La</i>	T
	<i>Maestros de la Raboso, Los o Tonadilla del Trípoli</i>	T
	<i>Novia sin novio, La</i>	T
MONCÍN, Luis	<i>Avaro arrepentido, El (El mercader y el viejo avaro)</i>	S
	<i>Criados embrollados (embrollistas), Los</i>	S
	<i>El que la hace (la paga) que la pague</i>	S
	<i>Herir por los mismos filos</i>	S
	<i>Joven virtuoso, El</i>	S
	<i>Muerto vivo o el tío chasqueado, El</i>	S
	<i>Pícaro castigado (o las dos llaves), El</i>	S
	<i>Un montañés sabe bien donde le aprieta el zapato (... donde el zapato de aprieta)</i>	C
MORAL, Pablo del	<i>Equivocación, La</i>	T
	<i>Ópera casera, La</i>	T
MORETO, Agustín	<i>Desdén con el desdén, El</i>	C
	<i>Lindo Don Diego, El</i>	C
	<i>No puede ser guardada una mujer</i>	C

REY, Fermín del	<i>Modesta labradora, La</i>	P
RODRÍGUEZ DE ARELLANO, Vicente	<i>Dama labradora, La</i>	C
	<i>Dido abandonada</i>	C
	<i>Lo cierto por dudoso</i> <i>Dejar lo cierto por dudoso o la mujer firme</i>	
	<i>Pintor fingido, El</i>	C
RUIZ DE ALARCÓN, Juan	<i>Examen de maridos o Antes que te cases mira lo que haces</i>	C
TIRSO DE MOLINA	<i>Vergonzoso en Palacio, El</i>	C
VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio	<i>Católico Recaredo, El</i>	C
	<i>Monteros de Espinosa, Los (De dónde tienen su origen los Monteros de Espinosa)</i>	C
VÉLEZ DE GUEVARA, Luis	<i>Reinar después de morir (La garza de Portugal) (Doña Inés de Castro)</i>	C
ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar de	<i>Hidalguía de una inglesa, La (Por amparar la virtud olvidar su mismo amor)</i>	C
	<i>Novio sin novia, El</i>	T
	<i>Quitar de España con honra (o con honor) el feudo de (las) cien doncellas</i> <i>El feudo de cien doncellas</i>	C