EL TEATRO EN MADRID BAJO EL GOBIERNO DE JOSÉ BONAPARTE (Y EL PROYECTO DE REGLAMENTO REDACTADO POR MORATÍN)

Ana Mª Freire

UNED. Madrid

EL CONTEXTO

En anteriores ocasiones me he ocupado de diversos aspectos de la literatura en España durante la Guerra de la Independencia, y particularmente del teatro[1], utilizado en ambos bandos como un arma, y muy poderosa, para la lucha política que tenía lugar fuera del campo de batalla.

En uno de esos trabajos esbocé el panorama general del teatro en España durante la contienda, distinguiendo lo que ocurrió en las ciudades libres, en las ciudades ocupadas, en las ciudades sitiadas, y las notables alteraciones que reflejan las carteleras cuando una misma ciudad pasaba de una a otra situación. En las zonas libres, las características de la escena, en estrechísima vinculación con las necesidades de la guerra, propiciaron un teatro, ya de piezas antiguas seleccionadas por su oportunidad, ya de obras de nueva creación, pero siempre en consonancia con las circunstancias que se estaba viviendo. Por esta adaptación al estado de guerra, en este teatro pasó a un segundo plano el interés por la calidad literaria y

---

[1] Freire, Ana M.ª, «El definitivo escollo del proyecto neoclásico de reforma del teatro. (Panorama teatral de la Guerra de la Independencia)», en *Teatro Español del Siglo XVIII*, (ed. de Josep Mª Sala Valldaura), Lleida, Universidad, 1996, tomo I, pp. 377-396; «Teatro político durante la Guerra de la Independencia española», en Víctor García de la Concha, director, y Guillermo Carnero, coordinador, *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII (II)*, Madrid, Espasa —Calpe, 1995, pp.. 872-885.

artística de las piezas, en relación con la preceptiva dramática, buscándose en primer lugar su eficacia para el fin que se pretendía. Por ello puede decirse que, en términos generales, el espectáculo se dirigía antes al sentimiento que a la razón, contraviniendo el ideal dramático que habían perseguido los partidarios de un nuevo clasicismo durante el siglo que acababa de terminar. El proyecto de reforma de la escena española, que a finales del XVIII dio unos aceptables frutos en las obras de Moratín, se vio truncado por la guerra, y por la proliferación de un teatro de nueva creación, de carácter patriótico y político, que de nuevo prefería el verso a la prosa, por su mayor facilidad de memorización, ya que los actores debían aprender en poco tiempo las nuevas piezas de ocasión; de un teatro que recurría de nuevo a los efectos espectaculares de las comedias de magia y a los excesos que se había intentado desterrar de los escenarios con la prohibición de los últimos autosacramentales en 1765; de un teatro, en fin, de mayorías, que el público aplaudía porque le gustaba y porque con frecuencia las recaudaciones redundaban en las necesidades de la causa que se defendía.

En este teatro patriótico y político, nacido a raíz de la guerra, se distinguen dos tipos de piezas: las alegóricas, generalmente en alabanza de la monarquía y en particular de Fernando VII, herederas de los espectaculares y aparatosos recursos técnicos del último teatro barroco, y las que se llamaron «de sucesos del día», que llevan a los escenarios todos los acontecimientos victoriosos para los españoles, utilizando en muchos casos los efectos especiales de las comedias militares. A través de estas piezas de circunstancias es posible seguir paso a paso el curso de la guerra. Los propios títulos lo ponen de manifiesto: *El día 2 de mayo, El rey de España en Bayona, Defensa de Valencia y castigo de traidores, Dupont rendido o el triunfo del patriotismo en los campos de Bailén, Después de un gozo dos penas y fuga de Madrid del rey Botellas, La alianza de España, La defensa de Gerona, La Constitución vindicada, La batalla de los Arapiles o derrota de Marmont, La entrada de Lord Wellington en Madrid, El sitio del empóreo gaditano por las tropas del monstruo más tirano, El servil sin máscara, Zaragoza reconquistada por don Francisco Espoz y Mina...* Se trata de un teatro esencialmente popular, que desde el punto de vista literario tiene muy poca calidad, pero cuyo valor sociológico y de testimonio histórico es inapreciable, tanto por el contenido como por el gran número de piezas que se escribieron, ya que pasan de 170 las que me han servido de base para estos estudios.

Y aunque en los trabajos mencionados apunté algo de lo que ocurrió en la España dominada por los franceses, quedaba pendiente la parcela de la que ahora voy a ocuparme, una vez reconstruida totalmente la cartelera —Cotarelo lo hizo parcialmente en su estudio sobre Isidoro Máiquez[2]— y

---

[2] COTARELO, MORI y Emilio, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales y Martínez, 1902.

pudiendo aportar una documentación que, en unos aspectos confirma y en otros rectifica o matiza la visión que hasta ahora se tenía sobre el teatro en la España de José Bonaparte.

Teniendo en cuenta el tiempo de que dispongo, centraré mi exposición en Madrid —donde el gobierno francés puso en marcha un proyecto que pretendió hacer extensivo a todos los teatros del reino—, y en la etapa más duradera de la ocupación de la capital por los franceses, residiendo el rey en la ciudad, esto es, de finales de enero de 1809 a mediados de agosto de 1812.

EL TEATRO EN EL MADRID FRANCÉS

El 22 de enero de 1809 entraba por segunda vez José Bonaparte en Madrid, donde residió de modo casi permanente, hasta que el 10 de agosto de 1812 hubo de abandonar la capital, para no volver a ella más que brevemente.

El período de su reinado que comenzó a finales de enero de 1809 presentaba, desde el primer momento, unas perspectivas más alentadoras que las de su llegada a Madrid en las fechas inmediatas a la batalla de Bailén. Precisamente porque preveía un futuro más estable, el nuevo gobierno se apresuró a tomar las medidas oportunas de cara a una posible estabilidad política, una vez que se hubiera apaciguado lo que llamaba la insurrección de los españoles.

A quien no conociera la gran influencia del teatro en la opinión pública, le resultaría llamativa la rapidez con que el gobierno recién instalado se ocupó de algo que, vistas las cosas superficialmente, podría considerarse de mera diversión o espectáculo. Pero la eficacia del teatro como arma política era conocida en Francia, donde existió todo un teatro de la Revolución[3], y también en España, donde Moratín había escrito que los principales medios para dirigir la opinión pública eran el púlpito y los escenarios, a los que podría añadirse la prensa periódica.

El mero hecho de que los teatros continuaran abiertos y funcionando con normalidad después de la entrada de los franceses era en sí misma una medida política para los nuevos ocupantes de la capital, que pretendían dar una imagen de una paz y tranquilidad que estaba lejos de admitir la mayoría de los habitantes de Madrid. Pero además, la aparición frecuente del soberano en los coliseos, costumbre que no solían practicar los monarcas españoles precedentes, fue por parte de José un medio con el

---

[3] *cfr.* WELSCHINGER, Henri, *Le théâtre de la Révolution, 1789-1799, avec documents inédits*, Paris, 1880 (ed. facsímil: Genève, Slatkine Reprints, 1968).

que buscaba el acercamiento al pueblo, suponiendo que ese pueblo acudiese al teatro. La prensa se hacía eco de estas apariciones en público[4]. Por eso, a los pocos días de su entrada en Madrid —llegó el día 22 de enero y esto sucedía el 30— su primer gentilhombre de cámara, el marqués de Montehermoso, cumplía la orden del rey de adornar «los palcos que S. M. ha tomado en los diferentes teatros de esta capital para su uso, el de la Reina su esposa, y las servidumbres de ambos soberanos»[5]. Y no mucho después, el 23 de febrero, se reservaban además palcos en el teatro para los oficiales de la real casa que no estuvieran de servicio[6].

EL NUEVO REGLAMENTO Y LA COMISIÓN DE TEATROS

No obstante, era necesario trazar el plan de una verdadera política teatral, y el 3 de febrero —escasamente dos semanas después de la entrada de José Bonaparte— se hacía público un Real Decreto que contenía el nuevo Reglamento de teatros[7]. Por este Real Decreto, los coliseos de Madrid dejaban, una vez más, de estar bajo el control del Ayuntamiento, para pasar a depender de un Comisario regio en cuanto a los aspectos más externos, ya que el artículo IV del mismo Real Decreto precisaba que «los Reglamentos concernientes a los teatros, considerados con respecto a las artes y a la instrucción pública, nos serán presentados por nuestro Ministro de lo Interior». Las atribuciones del Comisario regio creado por este Decreto se dirigían al cuidado del decoro y a la adecuación del vestuario, las decoraciones y la música, al rango de cada teatro de la capital, así como a exigir a los empresarios y a los actores el cumplimiento de sus mutuos contratos y de sus obligaciones con el público, y a la aprobación de las piezas que se hubieran de representar.

Para ocupar el cargo de Comisario regio fue nombrado el marqués de Montehermoso, un incondicional de José Bonaparte, que había sido uno de los 92 diputados de la Asamblea de Notables de Bayona, que firmó el acta final y rubricó el Estatuto, y que en virtud del título V de la Constitu-

---

[4] En la *Gaceta de Madrid* del 4 de febrero de 1809 se inserta una noticia fechada en Madrid el día anterior, que da cuenta de la asistencia de José Bonaparte al teatro de los Caños del Peral, donde se representó la obra de Calderón *Mañanas de abril y mayo*, «con un sainete, tonadilla y bailes nacionales en los entreactos». El tono de la larga noticia es claramente propagandístico, especialmente el último párrafo: «Toda la corte reunida en aquel sitio vio en él [en José Bonaparte] por la primera vez a su Príncipe como a un padre en medio de su familia, que ama y gobierna; y le despidió al concluirse el espectáculo, que hizo breve su presencia, con nuevos aplausos y aclamaciones.»

[5] Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Gobierno intruso, Caja 39, legajo 1.

[6] *cfr.* AGP, Gobierno intruso, Caja 39, leg. 3.

[7] *cfr. Prontuario de las Leyes y Decretos del Rey nuestro Señor don José Napoleón I. Desde el año de 1808*, tomo I. Madrid, Imprenta Real, 1810², p. 78.

ción de Bayona había sido nombrado primer gentilhombre de cámara del rey. Como hemos apuntado, era competencia suya aprobar cualquier pieza que se quisiera representar, y su dictamen debía ser refrendado por el Ministro de la Policía, Pablo Arribas, pues de este ministerio dependían los teatros en todo lo concerniente al orden público.

Faltaba, sin embargo, el otro reglamento que, en lo relativo a las artes y a la instrucción pública debía presentar al Rey el Ministro del Interior. Y, efectivamente, existió un proyecto de decreto que contenía ese reglamento de teatros que, tal vez porque no prosperó, y porque como borrador que es, aparece anónimo, era hasta ahora desconocido, aunque es indudablemente de puño y letra de Moratín[8]. Lo he hallado entre los diversos papeles de la sección de Gobierno intruso, en el Archivo de Palacio, y en la misma caja hay otros dos papeles que confirman la suposición inicial. El primero, sin firma, pero fechado el 3 de septiembre de 1810, dice lo siguiente: «Amigo Ortuño: Vea Vm. ese papel de Moratín, y me dirá Vm. qué le parece y si tan bien como a su Bilbaíno [rúbrica]. Hasta después, y vengan Vms. a buscarme»[9]. El segundo, bastante más extenso, es la respuesta a esta petición, comentando con detalle las objeciones que el destinatario de esa nota encuentra —y no son pocas— al proyecto de Moratín. Aunque también sin firmar, está claro que se dirige a Mariano Luis de Urquijo, Ministro de Estado de José Bonaparte —que es, sin duda, el *bilbaíno* autor de la nota—, porque concluye: «Vea Vmd. Sr. D. Mariano las razones que opongo a Moratín: nada hay más fácil que reglamentar y poner trabas, y nada más difícil que proteger fomentando la libertad del espíritu y del cuerpo, evitando solamente lo dañoso»[10]. El autor de esta carta, y destinatario de la nota y de la minuta del proyecto es, sin duda, el Marqués de Montehermoso, Ortuño María de Aguirre Zuazo y Corral, que opone una crítica objetiva y razonable, pero que no puede ocultar lo mucho que le afecta lo que propone Moratín, porque lesiona las atribuciones del Comisario de teatros, cargo que él desempeñaba. En pocas palabras, el proyecto de Moratín consta de 13 puntos[11] y la idea que lo preside es el nombramiento de un único censor para todos los teatros públicos del reino, que tendría un gran poder, ya que todo dependería del criterio de esa única persona. Las condiciones económicas del nombramiento, recogidas en el artículo segundo, parecen algo de interés secundario. El nombramiento facultaría al censor para que, sin su aprobación, no se pudiera representar o cantar en los teatros ninguna pieza, antigua ni

---

[8] Estos tres folios manuscritos confirman la conjetura de Cotarelo: «Redactóse un plan, al que suponemos no sería ajeno D. Leandro Moratín, toda vez que volvía a estar en el Ministerio D. Mariano Luis de Urquijo, su admirador y amigo.» (*Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, p. 299.)

[9] AGP, Gobierno intruso, Caja 77, leg. 1.

[10] *Ibidem.*

[11] Lo transcribo en *Apéndice.*

moderna, aunque en estas últimas debería limitarse, en lo posible, a censurar solamente lo que atentara a la moral o a la política, «puesto que en lo respectivo al arte, deberá usar de toda la indulgencia que es necesaria para no desalentar en su carrera a los buenos ingenios.» Para que el censor pudiera llevar a cabo su cometido, tendrían que ponerse a su disposición «los caudales de piezas antiguas y modernas de las compañías cómicas de Madrid» y, una vez seleccionadas, devolvería las antiguas que no necesitasen modificaciones, y retendría las que precisaran enmiendas, pudiendo después publicarlas para su uso en los teatros «sin necesidad de otra licencia.» La utilización de las versiones anteriores quedaría entonces prohibida. Anualmente el censor publicaría la lista de las piezas aprobadas para la representación en los teatros del reino, de modo que ninguna compañía pudiera dar comienzo a sus funciones sin haber presentado previamente esa lista al prefecto o sub-prefecto de la ciudad en que desease actuar. «Concluido el año cómico todo asentista o jefe de compañía presentará al censor la citada lista o catálogo, con una certificación al pie de él, dada por el prefecto o sub-prefecto de la ciudad en que hubiere residido la compañía: por la cual se haga constar que durante la mencionada época no se ha representado ni cantado pieza alguna que no esté incluida en el expresado catálogo». Y, desde luego, como siempre había sido costumbre, el censor tendría diariamente, en los teatros de Madrid, un asiento de luneta gratis.

La primera objeción de Montehermoso confirma que, desde su nombramiento como Comisario de teatros en 1809, nadie más había ejercido la censura teatral —los aspectos literario y artístico seguían siendo un flanco al descubierto—, porque argumenta que lo que propone Moratín «está en oposición directa con los derechos del Comisario general de teatros que es el verdadero censor en el día». Se advierte un tono de disculpa cuando escribe que, si el Comisario no llegara a cumplir su obligación, siempre podría echar mano de personas de su confianza. En resumidas cuentas, el Comisario general de teatros sería el único perjudicado con el plan de Moratín, ya que ni al Ministro del Interior ni al de la Policía se les podría eximir de su responsabilidad en esta materia, por lo que afecta tanto al orden como a la instrucción pública. Y además, encuentra que Moratín propone una censura demasiado severa y excesivamente personal. Sería mejor —opina— que el Ministro del Interior nombrara una Junta o Comisión de tres personas, de la que Moratín podría ser presidente, para realizar esa selección entre las obras existentes, pues en cuanto a las piezas nuevas solo debería ocuparse de ver «si están sujetas a las reglas, si el asunto interesa y si la versificación y el lenguaje están corrientes». Lo demás no sería de su competencia.

Esta idea de una Junta o Comisión prosperó, mientras que la propuesta de Moratín no hizo fortuna. Pero, entretanto no se nombró la Comisión, las piezas que pretendían representarse continuaban remitiéndose al marqués de Montehermoso, que estudiaba la conveniencia de su aprobación, de acuerdo con el Ministro de la Policía. La correspondencia que generó

esta tarea común es muy interesante, porque se advierte el estado de la opinión pública y de los mismos que proponían el repertorio. En una carta le comentaba Arribas a Montehermoso: «¿Y por qué entre tanta multitud de buenas tragedias del teatro francés y del español se va a buscar precisamente aquéllas que tienen o pueden tener alguna relación a las actuales circunstancias? No quisiera ahondar en este punto, porque me encontraría con lo que no deseo»[12]. También ha quedado testimonio escrito de las razones que encontraban para no autorizar algunas piezas. De nuevo es Arribas quien escribe, el 28 de agosto de 1810:

> Amigo mío: pues quiere V. le diga confidencialmente los motivos que ha habido para detener las cuatro tragedias que me cita, se lo diré, únicamente porque me lo pide como amigo y en confianza, pues de lo contrario no se lo diría sino al rey mismo.
>
> *Polinice*, y el *Orestes* están llenas de expresiones fuertes sobre tiranías, usurpaciones de tronos, y otras de que los malévolos hacen el peor uso y la más siniestra aplicación.
>
> En el *Sancho Ortiz* hace el rey el indecoroso papel de asesino para saciar sus pasiones; cuando se detuvo esta tragedia, estaba el foco de la insurrección en Sevilla, que es precisamente el lugar de la escena, y hay muchas expresiones de que también se haría muy mala aplicación.
>
> En la *Raquel* se autoriza en cierto modo la sublevación del pueblo, y se insulta grosera e impunemente al rey y al gobierno.
>
> En cuanto a *Los templarios* hablé antes de ayer particularmente con S. M. sobre ella.
>
> Estas son como por mayor las razones que he tenido para detener dichas tragedias, pero si S. M. halla que no son suficientes, puede como rey mandar que se representen; yo como Ministro de Policía ni podía ni debía permitirlo, porque he visto por repetidas experiencias que semejantes piezas hacen el más malísimo efecto en todo el pueblo, en los malévolos por la mala aplicación que hacen de todo aquello que pueda tener alguna alusión a su modo de pensar; y en los que se dicen adictos al rey, porque son los primeros a escandalizarse aun de pequeñeces y a murmurar de que el rey y el gobierno no saben dirigir la opinión pública, que prolongan la guerra y otras cosas que V. mismo habrá oído. Vea V. aquí los únicos motivos que he tenido para detenerlas, únicamente porque lo creía de mi obligación, pero si S. M. quiere que se representen, seré el primero que vaya a verlas[13].

Y hay pruebas de que Su Majestad lo quiso en muchas ocasiones:

> Mi estimado amigo: en vista de lo que V. me dijo en 18 del corriente, he consultado al rey sobre la representación de las tragedias cuya lista V. me incluye, y con arreglo a lo que S.M. ha resuelto las he vuelto a examinar, y he puesto mi aprobación al *Sancho Ortiz*, *Hijos de Edipo*, *Merope* y *Los templarios*.

---

12 AGP, Gobierno intruso, Caja 7, leg. 1.

13 *Ibidem.*

> El *Macbeth* no se ha presentado aún a mi censura; haga V. que le traigan luego y se despachará con la brevedad que las demás[14].

Pero por aquellas fechas ya se estaba dando vueltas a la idea de nombrar una Junta de Censura.

El Real Decreto por el que se creaba la Comisión de teatros tiene fecha de 31 de diciembre de 1810, y se hizo público en la *Gaceta de Madrid* el 1 de enero de 1811. Escuetamente decía que el cometido de esta Comisión sería «examinar todas las obras dramáticas originales o traducidas de que haya de componerse el repertorio o caudal de los teatros de Madrid, de contribuir a su mejora, y de trabajar en los adelantamientos del arte.» Por otro Real Decreto de la misma fecha se nombraba a los miembros de esa Comisión, que resultaron ser nada menos que siete. Encabeza la lista Leandro Fernández de Moratín, seguido de Juan Meléndez Valdés, y completan la relación Vicente González Arnao, Pedro Estala, José Antonio Conde, Tomás García Suelto y Ramón Moreno.

Si se piensa en la urgencia de la tarea y en el volumen de piezas que tendrían que examinar, se comprueba el acierto que supuso aumentar el número de miembros de la Comisión, que debieron de trabajar a buen ritmo. El 2 de febrero estaban a punto de terminar el primer lote de comedias y sainetes que se les habían enviado para examinar y, considerando conveniente que en el repertorio se incluyeran algunas piezas de música, escribían al Marqués de Almenara, Ministro del Interior desde el 21 de diciembre de 1809, para solicitar el asesoramiento del compositor Blas de la Serna, a fin de que les ayudara a elegir las que tuvieran una música que pudiera agradar más al público, e incluso a seleccionar las tonadillas que pudieran cantarse en los teatros. El 13 de marzo, Almenara remitía a la Comisión un segundo lote, compuesto de 139 comedias y 40 sainetes, del caudal del teatro del Príncipe, para su examen. El tercer y último lote, de 82 comedias y 58 sainetes, se lo envió Almenara a la Comisión el 15 de abril. El 3 de agosto prácticamente habían terminado. Manuel Romero, Ministro de Justicia, encargado entonces del Ministerio del Interior, le devuelve a Montehermoso veinte legajos de comedias y cuatro de sainetes, pertenecientes al caudal del teatro del Príncipe, que sucesivamente había ido recibiendo para que los examinase la Comisión de teatros. En la carta que acompaña al envío elogia a la Comisión por el «sumo cuidado y diligencia» con que han censurado todas esas obras dramáticas, porque gracias a su trabajo se podrá elaborar el deseado catálogo de piezas admitidas y de piezas excluidas de la representación. Finalmente le pide que le envíe lo que quede pendiente de examen del caudal de ambas compañías de la Corte.

---

[14] *Ibidem.*

LA CARTELERA ANTES Y DESPUÉS DEL NOMBRAMIENTO DE LA COMISIÓN

Por las condiciones en que llevaron a cabo su cometido los miembros de la Comisión no se podían esperar variaciones muy sustanciales de la cartelera, ya que la selección habría de hacerse a partir de las piezas ya existentes en los teatros de Madrid. Sin embargo, es interesante observar cuáles son seleccionadas y cuáles dejan de representarse a partir de la creación de esta Comisión.

Al igual que los miembros de ésta, tomaré yo ahora como base la cartelera del teatro del Príncipe que, según el plan del Gobierno, debía ser el prototipo y modelo de los del resto de España. El teatro de la Cruz se había cerrado en un primer momento, pero en octubre de 1809 se concedió su reapertura para que actuara en él la compañía formada alrededor de la actriz Manuela Carmona. Su cartelera difiere bastante de la del teatro del Príncipe, entre otros motivos porque éste estaba subvencionado por el rey[15], y el de la Cruz debía su subsistencia a las recaudaciones, por lo que tenía que recurrir con frecuencia a funciones de gran público, comedias de magia que duraban largos días en cartel y obras populares, que se permitían siempre que no atentaran contra el orden público, aunque sí lo hicieran contra los ideales dramáticos que se pretendía imponer. En cuanto al tercer teatro de Madrid, el de los Caños del Peral, se destinaba a teatro musical y particularmente a ópera italiana, y para ello el rey José había hecho venir una compañía que actuaba en Barcelona, ya que en Madrid estaba prohibido representar ópera italiana desde el plan de Santos Díez González de 1799.

Centrándome, pues, en el teatro del Príncipe, lo primero que conviene advertir es que con la entrada de los franceses en Madrid había cambiado la composición habitual de las funciones. Ordinariamente constaban éstas de una obra de teatro de mayor duración —3 actos, 5 actos— que se completaba con una obra menor —un sainete, un fin de fiesta— y se intermediaba con alguna tonadilla, bolero o fandango. Las tonadillas y los boleros, considerados poco cultos, fueron suprimidos, y se sustituyeron —música por música— por operetas, casi siempre traducidas del francés, que alternaban con los sainetes. Operetas como *El engañador engañado, El secreto, Quien porfía mucho, alcanza,* se representaron con gran frecuencia en el Madrid francés, antes y después de la criba hecha por la Comisión que presidía Moratín.

---

[15] La subvención era de 20.000 reales mensuales. También subvencionaba el rey al teatro de los Caños del Peral con 50.000 reales de vellón, cantidad más elevada porque se trataba de teatro musical. En esto se equivoca Cotarelo cuando afirma que «esta vez el Gobierno se limitó a sostener uno solo: el del Príncipe, destinado a obras de todo género en castellano.» (*Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, p. 299).

También fueron aprobados por ésta algunos sainetes de don Ramón de la Cruz: *La comedia de Maravillas*, *La academia de música*, *La tragedia de Manolo*, aunque otros dejaron de representarse cuando entró en funciones la Comisión. Sin embargo, ésta incorporó a su relación una obra traducida del francés por don Ramón: el drama en 5 actos *La Eugenia*, y también su comedia *La espigadera*.

Las piezas principales de la función fueron elegidas por la Comisión no solo con un criterio literario, puesto que de un mismo autor que tiene todo tipo de obras solo encontramos piezas sin ninguna connotación política. En bastantes ocasiones las obras de los clásicos españoles son refundidas o adaptadas, pero en todo caso no plantean el menor problema: de Lope *La moza del cántaro*, *Los melindres de Belisa* (llamada *La melindrosa* en la refundición de Trigueros), *La esclava de su galán*, *El perro del hortelano*... Y si se elige alguna con cierto matiz político es *El mejor alcalde el rey*, tan oportuna en aquellas circunstancias. De Calderón se representa *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *El alcalde de Zalamea*, *Bien vengas mal si vienes solo*, y *El astrólogo fingido* en la refundición de Dionisio Solís. De Moreto *El desdén con el desdén*, *No puede ser guardar una mujer*, *Rey valiente y justiciero y rico hombre de Alcalá* (reformada), *El parecido en la Corte*, *La fuerza del natural* y *Trampa adelante*. Tal vez por falta de tiempo no se representa ni una sola pieza de Guillén de Castro, aunque este autor, junto con los tres anteriores, fue uno de los honrados con la colocación de su busto en los teatros de Madrid. En efecto, el 29 de mayo de 1810, un Real Decreto ordenaba la colocación, «a un lado y otro del proscenio del teatro del Príncipe, de los bustos de Lope de Vega y de don Pedro Calderón» y «A los dos lados del proscenio del teatro de la Cruz se colocarán igualmente los bustos de Guillén de Castro y de D. Agustín Moreto»[16]. Pero sí que aparecen en la cartelera obras de Tirso: *No hay peor sordo que aquel que no quiere oír*, *El vergonzoso en palacio*, y la adaptación que Antonio de Zamora hizo de *El burlador de Sevilla* con el título de *El convidado de piedra*. También fue seleccionada *García del Castañar*, que es la refundición que hizo Dionisio Solís de *Del rey abajo ninguno*, de Rojas Zorrilla. De Vélez de Guevara se representó *Reinar después de morir*, y de Ruiz de Alarcón ninguna, desde que la Comisión se hizo cargo de la censura, aunque esto no significa nada, porque no hubo tiempo de poner en escena aquel repertorio, más largo que la permanencia francesa en la capital.

Con estas piezas alternaba el *Juan Labrador* de Matos Fragoso, *La afrenta del Cid vengada* de Fermín de Laviano, *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora. Y, en mayor medida, están presentes las traducciones o piezas originales de Cañizares, de Zavala y Zamora, de Enciso Castrillón, etc.

---

[16] *cfr. Prontuario de las Leyes y Decretos del Rey nuestro Señor don José Napoleón I*, tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1810, pág. 157.

De los autores vivos encontramos, naturalmente, a Moratín, con *El barón*, *La mojigata*, *La comedia nueva o El café* y *El viejo y la niña*. E incluso a Jovellanos, con *El delincuente honrado*, a pesar de la negativa del escritor a colaborar con el nuevo rey. También pesó más el interés literario y la calidad de la pieza que el color político del traductor en el caso del *Oscar, hijo de Ossian*, de Arnault, traducida y mejorada por Juan Nicasio Gallego, que a esas alturas se encontraba en Cádiz y era uno de los diputados que más directamente intervino en la redacción de la Constitución de 1812.

Son muchas las traducciones del francés, que ya formaban parte del repertorio del teatro del Príncipe antes de la invasión. En el Madrid josefino, el autor francés más representado es Molière (*El hipócrita*, *La escuela de las mujeres*, *El marido chasqueado*). De Racine se pone en escena *Atalía* en la versión de Llaguno. De Corneille, *El Cid*. De Voltaire, *La Merope*. En 1810 se incorporó al repertorio *La huerfanita o Lo que son los parientes*, traducida por Carnerero, y en enero de 1811 pudo verse durante ocho días *Fenelón o Las religiosas de Cambrai*, también conocida como *El duque de Pentievre*, de Chénier, traducida por Rodríguez de Arellano. Ésta era una de las obras del teatro de la Revolución francesa, aunque no la única, pues ya hemos mencionado *La huerfanita* y el *Oscar* de Arnault, y todavía podríamos añadir *Agamenón*, incorporada por la Comisión de teatros y representada en 1812. Y, a través del francés, se tradujeron al español y se incorporaron al repertorio *Otelo* y *Macbeth* de Shakespeare.

Mientras, en el teatro de la Cruz, aunque alternando también con piezas de autores clásicos españoles, no se prescindía de las comedias de magia, como *La amistad más verdadera aun en religión opuesta y mágico catalán*, o *Nadie es más grande hechicero que Brancanelo el herrero*.

EL CESE DE LA SUBVENCIÓN

A medida que avanzaba el año 1812 las circunstancias se volvían más adversas para el gobierno francés y, entre otras medidas que hubo de adoptar, se encuentra la retirada de la subvención, en el mes de junio, al teatro del Príncipe. La compañía se dispersa, y varios miembros de ella (Caprara, José Infantes, Juan Máiquez) se trasladan a La Coruña, formando una nueva compañía con varios actores del teatro de la Cruz (Antonio González, Martín, Mata y Francisca Belmonte), que también abandonan la capital[17]. El 22 de julio los franceses eran derrotados en los Arapiles, y en la madrugada del 10 de agosto, escribe Mercader Riba, siguiendo las memorias de Miot de Mélito, «un convoy de 300 vehículos,

[17] Cfr. COTARELO, *op. cit.*, p. 332.

seguido de una muchedumbre de peatones, se reunió en el puente de Toledo, y escoltado por dos batallones de infantería se puso en camino en dirección a Aranjuez. El rey José, a la cabeza de un Cuerpo de 18.000 soldados, constituyendo el Ejército del Centro y la Guardia Real, partió el mismo día y vino a apostar su Cuartel general en Leganés»[18].

Los teatros no interrumpieron sus funciones ni alteraron la cartelera en los días inmediatos. Pero el 13, con motivo de la entrada de Wellington en Madrid y en los días sucesivos, se anunciaba en el *Diario de Madrid* que para celebrar los acontecimientos se iluminarían los teatros.

QUÉ CONCLUIR

Lo primero que se deduce de este análisis es que, aun siendo el teatro un arma política importante en ambos bandos durante la Guerra de la Independencia, su utilización se llevó a cabo de forma muy diferente. En la España libre se seleccionaron las piezas antiguas en función de las circunstancias, y el público —el pueblo— secundó la iniciativa. También acogió con entusiasmo el teatro de carácter patriótico de nueva creación, que ponía sobre las tablas a los personajes del momento: Castaños, Wellington, Napoleón, Murat, etc., alternando las funciones de recitado con piezas de música que el público coreaba, por lo pegadizo de las letras de aquellas marchas, himnos y canciones patrióticas, que encontraban en el teatro un ambiente oportuno.

En la España ocupada, en el Madrid francés, podríamos decir que la medida política fue elevar el nivel cultural del público y tratar de educar su gusto para los nuevos tiempos que se pretendía inaugurar, al mismo tiempo que, por imperativo de las circunstancias, se procuró evitar cualquier pieza que por su contenido pudiera evocar, ni aun de lejos, la situación real del país. La España libre, aunque escribió obras de mala calidad, fue creativa, y podríamos decir que se planteó el teatro como ataque. La ocupada prefirió ignorar sobre las tablas lo que estaba ocurriendo a su alrededor, y evitar todo lo que pudiera recordárselo. El carácter de las funciones fue más sosegado, aunque no por ello menos dirigido.

En cuanto a la eficacia del teatro como instrumento político, fue mayor, sin duda, en la España libre, sencillamente porque el público asistía a los teatros y los llenaba, en especial cuando, por el carácter de la función, se trataba de recaudar fondos para la causa por la que se luchaba. Los ejemplos de Cádiz y del mismo Madrid hablan por sí solos. En la España de José Bonaparte el público lo componían, en elevada proporción, los que tenían entrada gratuita y una minoría de partidarios del gobierno. El ter-

[18] MERCADER RIBA, Juan, *José Bonaparte, Rey de España, 1808-1813. Historia externa del reinado*, Madrid, CSIC, 1971, p. 327.

mómetro de los teatros eran las recaudaciones, por las que José Bonaparte se interesaba personalmente para medir su propia popularidad. Tanto es así, que en el Madrid francés dejan de aparecer las cantidades en la prensa después de arrastrar durante una larga temporada cifras vergonzosas. El 4 de mayo de 1809 el *Diario de Madrid* daba la recaudación del día 2, el primer aniversario del histórico dos de mayo, y eran 170 reales de vellón. Los días anteriores las cantidades eran: 407, 490, 321, 577, 329... En las funciones patrióticas de la España libre, con precios semejantes para las entradas, y siendo el mismo el aforo de los locales, las recaudaciones alcanzaban, cuando menos, los cuatro mil reales de vellón, llegando a sobrepasar los 8.500 en algunas ocasiones, como en últimos meses de 1808 y en los primeros de 1814, con obras como *Los patriotas de Aragón* y *El sermón sin fruto*, en el coliseo del Príncipe, o *El tiempo feliz*, *La voz de la Patria* y *La Constitución vindicada*, en el teatro de la Cruz.

APÉNDICE

Borrador del proyecto de Decreto redactado por Moratín

D. Josef Napoleón &ª &ª &ª

Oído el informe de nuestro Ministro de lo Interior hemos decretado y decretamos lo siguiente:

Artª 1º. Habrá un Censor general de los teatros públicos del reyno.

2º. Este encargo, considerado como una comisión literaria, en cuyo desempeño fiamos los adelantamientos del arte dramática que tanto interesan a la corrección de las costumbres y a la instrucción pública; no será gravoso como hasta ahora a los teatros mismos. Asignamos... rs. anuales de dotación para el Censor: que deberán pagársele por el Tesoro público; sin derecho alguno a jubilación, viudedad ni montepío.

3º. Sin su aprobación no se representará ni cantará en los teatros pieza ninguna, antigua ni moderna.

4º. Acordará con los autores de las piezas nuevas que se presenten a su censura las correcciones que deben hacerse en ellas; limitándose, si es posible, a los reparos que se le ofrezcan en quanto a lo moral o político de las expresadas piezas; puesto que en lo respectivo al arte, deberá usar de toda la indulgencia que es necesaria para no desalentar en su carrera a los buenos ingenios.

5º. Tendrá a su disposición los caudales de piezas antiguas y modernas de las Compañías cómicas de Madrid.

6º. Elegirá en ellos las piezas antiguas que puedan lícitamente representarse y cantarse, y las devolverá, con su aprobación, a las citadas Compañías.

7º. Apartará las que merezcan corregirse: y quando tenga hechas las alteraciones y enmiendas que le parecieren convenientes, gozará el privilegio de publicarlas, sin necesidad de otra licencia, para el uso de los teatros.

8º. Corregida y reimpresa por el Censor qualquiera pieza antigua, no será lícito de allí en adelante sacar papeles, ni apuntarla, según existía en las ediciones anteriores; siendo responsables de esta infracción los Asentistas o Cabezas de Compañía.

9º. El Censor detendrá en su poder las que deban prohibirse: dándonos parte de ello por medios de nuestro Ministro de lo Interior, para que Nos determinemos sobre ellas.

10º. Hará imprimir anualmente una lista o catálogo de las piezas de representación y de música, que puedan executarse durante el año en los teatros públicos del Reyno: señalando las que hubieren sido corregidas por él, para que se haga uso de los exemplares nuevamente impresos; con exclusión de los antiguos, según queda advertido en el artículo 8º.

11º. Concluido el año cómico todo Asentista o Gefe de Compañía presentará al Censor la citada lista o catálogo, con una certificación al pie de él, dada por el Prefecto o Sub-Prefecto de la Ciudad en que hubiere residido la Compañía: por la qual se haga constar que durante la mencionada época, no se ha representado ni cantado pieza alguna que no esté incluida en el expresado catálogo.

12º. Ninguna Compañía cómica podrá dar principio a sus representaciones en los teatros del Reyno, sin exhibir anticipadamente al Prefecto o Sub-Prefecto un exemplar de la lista de piezas corrientes para todo el año, impreso y publicado por el Censor.

13º. En cada uno de los teatros de Madrid tendrá el Censor diariamente un asiento de luneta, gratis, como siempre le han disfrutado sus antecesores en esta comisión.

Nuestro Ministro de lo Interior queda encargado de la execución del presente decreto.