

LA FIGURA DEL GENERAL ESPARTERO EN EL TEATRO DECIMONÓNICO

GREGORIO DE LA FUENTE MONGE

Universidad Complutense de Madrid

gfuentem@cps.ucm.es

(Recepción: 29/08/2012; Revisión: 21/09/2012; Aceptación: 22/10/2012; Publicación: 21/11/2013)

I. LA GUERRA CIVIL: EL CAUDILLO LIBERAL. — 2. EL TRIENIO ESPARTERISTA: EL ÍDOLO DEL PUEBLO Y SU CAÍDA. — 3. EL BIENIO PROGRESISTA: EL MITO. — 4. ESPAÑA SIN REY: LA SOLUCIÓN NACIONAL. — 5. LA MUERTE DEL HÉROE. — 6. CONCLUSIÓN. — 7. BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN

El artículo analiza la figura de Espartero en el teatro político de los años 1836 a 1879. Trata de conocer las ideas e imágenes políticas que sobre este general difundieron los dramaturgos para influir en la opinión pública. Su figura de caudillo liberal fue indeleble, pero su imagen de líder experimentó algunos cambios en relación con las revoluciones del período. El teatro de la guerra civil muestra un caudillo militar victorioso que alcanza el rango de libertador de España al derrotar al tirano carlista. El de 1840 lo exalta como héroe nacional, padre pacificador de la patria y caudillo político ídolo del pueblo. En 1854 su figura política se mitifica como caudillo del pueblo que guía a este hacia la redentora victoria. En 1868 el mito lo convierte en el símbolo de la libertad que une al pueblo que aspira a la democracia. Su candidatura para rey de España será defendida desde la escena como la única solución patriótica para una nación libre y democrática. Si las obras de 1840 y 1854 sirvieron para legitimarle en el poder, las de 1843 y 1856 justificaron, en cambio, su caída.

Palabras clave: Espartero; teatro político; caudillismo; pueblo liberal; España; siglo XIX.

THE FIGURE OF GENERAL ESPARTERO IN 19TH CENTURY THEATRE

ABSTRACT

The article analyses the figure of Espartero in political theatre from 1836 to 1879. Its goal is to discover the ideas and political images which playwrights spread about this general, in order to influence public opinion. His figure as a liberal warlord was long-lasting, but his image as a leader underwent some changes with the revolutions of the time. Civil war theatre shows a victorious military warlord who, upon defeating the Carlist tyrant, reaches the rank of liberator of Spain. The theatre of 1840 distinguishes him as a national hero, peacekeeping father of the homeland and political warlord, idol to the people. In 1854 his political figure is mythicised as warlord of the people, who leads them to a redeeming victory. In 1868 the myth turns him into the symbol of freedom which unites those who aspire to a democracy. His candidacy for king of Spain would be defended from the stage as the only patriotic solution for a free and democratic nation. If the plays of 1840 and 1854 served to legitimize him in power, those of 1843 and 1856, on the contrary, justified his fall.

Key words: Espartero; political theatre; caudillo; liberal people; Spain; nineteenth century.

* * *

Este trabajo estudia la figura de Baldomero Espartero (1793-1879) a través del teatro político del siglo XIX (1). Las fuentes primarias utilizadas son las obras dramáticas que se refieren a él y las noticias de prensa publicadas con ocasión de su representación. Con pocas salvedades, no se han tenido en cuenta otras fuentes literarias, como son las composiciones poéticas, las más copiosas; los himnos y canciones; los pliegos de cordel y aleluyas; los diálogos y relatos cortos, y las novelas, las más escasas. Las fuentes iconográficas (caricaturas, grabados, estampas, fotografías, pinturas, estatuas), aunque tuviesen una fuerte carga teatral, han sido también dejadas de lado. Las fuentes documentales referidas a este militar y político son abundantísimas y muy variadas, como también lo son los trabajos monográficos antiguos y modernos que existen sobre él. Por ello, no hemos pretendido hacer una interpretación histórica del personaje a partir de las fuentes dramáticas, sino, más bien, aportar una visión general del tratamiento que, al compás de los cambiantes contextos políticos, recibió su figura en los escenarios.

La importancia de la utilización de un repertorio dramático para aproximarnos a la figura histórica de un personaje de la talla política de Espartero radica,

(1) Agradezco a José Álvarez Junco y Miguel Mateo sus observaciones para mejorar este escrito.

básicamente, en que el teatro era un vehículo de comunicación social privilegiado en el siglo XIX, por estar dirigido tanto a un público lector como analfabeto, entonces mayoritario. Los dramaturgos trataban de influir en la opinión pública transmitiendo a los espectadores unas imágenes, emociones y argumentos coherentes con su cultura política para, entre otras cosas, justificar (honrar, exaltar), o deslegitimar, al personaje y al proyecto político que representaba. Ciertamente, la formación de una opinión política extensa era un proceso complejo en el que intervenían otros muchos factores (experiencias y símbolos compartidos, artículos de prensa, etc.), pero del que no pueden excluirse las piezas dramáticas de carácter político representadas ante un público que era a su vez otras muchas cosas: creyente, militante, lector, elector, miliciano...

El repertorio de las obras estudiadas cubre el período de 1836 a 1879, desde la primera obra encontrada sobre Espartero hasta el año de su muerte. Es suficiente para abordar con rigor el tema propuesto, dentro de las limitaciones propias de un artículo, aunque no es exhaustivo pues algunas de las piezas no han podido ser localizadas o consultadas para la ocasión.

I. LA GUERRA CIVIL: EL CAUDILLO LIBERAL

Los liberales hicieron un uso muy relevante del teatro político en la guerra de los Siete Años para ayudar con sus recaudaciones y propaganda a la causa de Isabel II y a los «ejércitos nacionales» en su encarnizada lucha contra el carlismo. Entre las piezas dramáticas escritas para la ocasión, quizás la primera en hacer referencia al general Espartero sea *Lo que son los carlistas* de Felipe Morilla, subteniente del cuarto batallón franco Voluntarios de Castilla. La obra fue publicada en León desprovista de año aunque puede datarse en 1836 (2).

En un convento de Vizcaya, el cabecilla carlista Martín mantiene prisioneros a Adelaida, a su padre Juan, coronel veterano de la guerra de 1808, y al comandante Federico, su amante, así como a un grupo de soldados de la reina. Martín está prendado de Adelaida, pero ella prefiere la muerte antes de ser «esclava de un tirano». Al jefe «faccioso» no le sirve amenazarla con matar a Juan y Federico y ordena a Mauricio, el «malvado» tío paterno de ella, que la narcotice para poder poseerla. La única esperanza de los presos es que Espartero venga a liberarlos. Ante las dudas de Juan, Federico sale en defensa del honor del general: «pues si lo llegó a saber, / no dudéis de ese guerrero / generoso nos socorra, / y a librarnos veloz corra: / conozco bien a Espartero. / Ojalá todos como él / sirvieran a la Nación, / no estuviera la facción / como en el día se ve». Al llegar el hermano de Adelaida, Ernesto, que milita por influencia de su tío en «el bando tirano», informa a Martín de que «el traidor de Espartero / viene

(2) Menciona que Espartero «trae los de Mendigorriya y Arlabán», en referencia a la batalla de julio de 1835 y la acción de enero de 1836.

señor tras de mí», con «muchas gente», por lo que deben abandonar el convento (3). Pero los hechos se precipitan y Espartero no aparecerá en el desenlace final de la obra. Con la ayuda de unos liberales que se hacen pasar por carlistas, los presos son liberados. Todos los mencionados mueren a manos unos de otros, excepto Adelaida, que salva su honor, y Federico, que acaba la obra haciendo un alegato contra la «fratricida» guerra.

La obra de Morilla delimita los campos de la libertad y la tiranía, de la justicia y la maldad, pero, pese a quedarse en puertas, no llega a convertir al mariscal de campo Espartero, en aquel tiempo comandante general de las Provincias Vascongadas, en un caudillo libertador. La imagen de Espartero cambiará, sin embargo, a partir del ascenso meteórico que experimenta su carrera militar desde mediados de 1836: asciende a teniente general en junio y en septiembre es nombrado general en jefe del Ejército del Norte, virrey de Navarra y capitán general de las Vascongadas. Con ocasión del levantamiento del tercer sitio de Bilbao, en la batalla de Luchana, acaecida la noche del 24 al 25 de diciembre de 1836, la figura de Espartero adquirirá en el teatro, en correspondencia con su creciente poder militar, los atributos propios de un caudillo. Tras la decisiva batalla, coronada con la toma del fuerte de Banderas, el general Espartero será premiado con los títulos de vizconde de Banderas y conde de Luchana, siendo reconocido por las Cortes «benemérito de la Patria». Desde entonces su popularidad no dejará de crecer.

Entre los actos celebrados en Madrid a beneficio de los defensores de la «invicta Bilbao», el teatro del Príncipe organizó una función que incluía la pieza dramática *Las improvisaciones*, de Manuel Bretón de los Herreros. Con cierto retraso, la obra se estrenó el 30 de enero de 1837, manteniéndose en cartel dos días más (4). A sus cuarenta años de edad, el riojano Bretón, a la sazón bibliotecario de la recién bautizada «Biblioteca Nacional», había alcanzado el éxito con obras como *Marcela* (1831) y, como célebre dramaturgo liberal, leería ese año su discurso de ingreso en la RAE.

La acción transcurre en Madrid. Homobono recibe en su casa al canónigo Deogracias que, lleno de alegría, le confirma la esperada noticia de que el «bizarro ejército» de Carlos V ha tomado la «rebelde villa» de Bilbao «el día de la vigilia de Natividad», lo que interpretan como una señal de que «la mano de Dios» anda detrás de la victoria. Al marcharse la visita, Homobono ordena a su criada Úrsula, una mujer analfabeta pero «carlista a machamartillo», que prepare una ponchada para agasajar a los amigos que vengan a celebrarlo. La obra, como se ve, empieza cómicamente, con dos carlistas mal informados que se felicitan por una victoria de «la causa del trono y el altar» que los espectadores saben que no se produjo.

(3) En mayo de 1835, Espartero liberó 127 prisioneros del convento de Rentería y hechos como este debieron inspirar al autor. Cf. *Hoja de servicios...*

(4) *Diario de Madrid*, 30 y 31.I, y 1.II.1837, p. 4.

Seguidamente aparece Casilda, la sobrina de Homobono, que viene de ver un desfile de la milicia nacional en el que portaban banderas «moradas», como «el pendón de Padilla». El tío no quiere saber nada de esos «impíos» y se enzarza en una discusión con ella: «Padilla fue un ateo, un carbonario»; Casilda le rectifica: Padilla fue «algo mejor cristiano que esa clerigalla idiota y fanática que le tiene a usted embaucado». La contestataria sobrina es liberal por convicción y no está dispuesta, por ser mujer, a renunciar a su derecho a «discurrir». Está enamorada de Luis, un joven abogado liberal y miliciano, pero el tío no consiente «esa boda de Lucifer» y pretende casarla con un carlista cincuentón. Casilda trata de abrirle los ojos: el liberalismo no «es una herejía», «se puede amar a Dios amando la libertad», «Jesucristo fue liberal»... El tío, aunque escandalizado por su «retórica de Satanás», decide usar el engaño y proponerle un irresistible trato: «Si el cabecilla Espartero vence a los ilustres caudillos de Carlos V y entra triunfante en Bilbao, consiento en que te cases con D. Luis». Ella acepta, mientras él vence sus remordimientos: «¡Pobre tontilla! Si ella supiera...».

Pero la alegría de Homobono dura poco. Luis y otros nacionales irrumpen en su casa dando vivas y le dan «la feliz noticia de la entrada de Espartero en Bilbao». Los milicianos empiezan a tomarse el ponche. Homobono, sin creérselo, les sigue la corriente, pero al llegar la *Gaceta extraordinaria* y leer la noticia de la derrota carlista, comprueba su error y decide convertirse en un consecuente liberal: «Yo quiero ser liberal, yo quiero ser patriota, yo quiero ser ciudadano... ¡Yo quiero ser hombre!». Tras culpar a don Carlos de la guerra y convencerse de que «su causa no es la del cielo, sino la del infierno», acaba dando vivas a la reina y bendiciendo el matrimonio de su sobrina con Luis. Entre vivas a la libertad y glorias a Espartero y Bilbao, los milicianos leen improvisadas poesías y cantan un patriótico himno mientras apuran el ponche. La obra termina con vivas a la reina Isabel, a Cristina (la reina gobernadora), al Congreso y a la Constitución, y con un especial reconocimiento a Espartero y a la ayuda inglesa:

Casilda: Doble el tirano la frente,
y con gratitud ardiente
exclame libre el Ibero:
¡Salud, salud a Espartero
y a su ejército valiente!

Martín: Y brinde también ufana
la gratitud española
a la marina anglo-hispana,
pues libre enseña tremola
en el puente de Luchana.

La representación de la obra de Bretón, que incluía el canto de su *Himno de Bilbao*, con música de Ramón Carnicer, estuvo precedida de la obertura de la ópera *Guillermo Tell* y seguida de la lectura de poesías alusivas al acto, cerrán-

dose la función con el *Himno de Riego*, el himno liberal por antonomasia. Si en la pieza dramática Espartero aparecía como el caudillo libertador del pueblo español, un pueblo liberal e imbuido del verdadero mensaje cristiano, algunas de las composiciones leídas en el teatro incidían sobre esta interpretación del héroe de Luchana. La oda *Al sitio de Bilbao* de Antonio Gil y Zárate se refiere así a su triunfo: «¡Canta tu libertad, fuerte Bilbao! / De Numancia y Sagunto / los eternos laureles eclipsaste»; «Españoles [...] coronas, recompensas, / traed al vencedor»; «¡La libertad! su espada la ha ganado». Otra poesía de Bretón se refería a Bilbao como la «nueva Sagunto» del Cantábrico, idea que se repetía en su *Himno*: «Solo a ti, noble Villa, fue dado / el blasón superar de Numancia». Pero la nueva defensa numantina, brotada como las anteriores del inmemorial amor a la libertad de los españoles, solo alcanzaba un final feliz, a diferencia de los casos históricos, por intervención del caudillo liberal: «A la voz de Espartero animoso / huye rota la hueste malvada [...] ¡Gloria y prez al caudillo valiente! ¡Gloria y prez a la Villa inmortal!» (5).

Igual finalidad tuvo *El sitio de Bilbao*, de Antonio García Gutiérrez e Isidoro Gil y Baus. Obra publicada de forma anónima y estrenada también en el teatro del Príncipe, el 11 de marzo de 1837 (6). Nacidos en tiempos de la Guerra de la Independencia, ambos autores eran unos jóvenes románticos identificados con el liberalismo y el trono de la niña Isabel. El gaditano García Gutiérrez había conocido el año anterior un gran triunfo con el drama *El Trovador*, sobre una venganza de trágico final ambientada en el siglo xv; el día de su estreno fue la primera vez en que un autor subió al escenario para saludar al público que le ovacionaba. Hijo de actores, hermanastro de Antonio Gil y Zárate y primo de Manuel Tamayo, el madrileño Isidoro Gil destacó sobre todo como traductor y adaptador de obras francesas. Las guerras civiles fueron el trasfondo de los dramas históricos de García Gutiérrez, que ambientó también en la carlista su drama *Magdalena* (1837), en el que un militar liberal vengaba la deshonra de su hermana. El autor gaditano había dedicado una composición *A los defensores de Bilbao* (1836), a quienes ahora consagraba un «drama de circunstancias» que Ruiz Silva define acertadamente como «acto de propaganda política contra los carlistas y de exaltación de Espartero» (7).

El sitio de Bilbao es una obra escrita en plena guerra civil, en un momento en que todavía no se vislumbra la paz, y que carece, a diferencia de la de Bretón, de cualquier connotación de esperanza en una futura reconciliación nacional. La lucha a muerte y los sentimientos de venganza, que tan caros son al autor andaluz, presiden las relaciones de los liberales con sus enemigos. Un efectivo maniqueísmo divide los campos de la «libertad» y de la «esclavitud», para hacer

(5) BRETÓN DE LOS HERREROS (1837).

(6) *El Español* y *Diario de Madrid*, 11-13 y 19.III.1837, para los días de su representación, que incluía una canción de Francisco Salas.

(7) RUIZ SILVA (1985): 92-94.

recaer la justicia y el auxilio divino sobre el bando isabelino y la opresión y la maldad sobre el carlista. La obra solo contiene tres referencias al general Espartero, que son suficientes para convertirle en la pieza central de su desenlace: en el caudillo libertador que trae, no sin sufrimiento y glorioso sacrificio de los suyos, una victoria presidida por el triunfo de la libertad sobre el absolutismo. Salvando la última escena, el resto del drama sirve para mostrar los sentimientos que fijan el sentido de la anhelada libertad, cuyo último garante será Espartero. La acción del primer acto transcurre en una plaza de Bilbao el primer día de asedio. El segundo y último se desarrolla a las afueras de la ciudad, en el derruido convento fortificado de san Agustín, que defiende un pelotón de milicianos la mítica noche, «oscura» y «nevada», del 24 de diciembre de 1836.

En la obra no aparece ningún partidario de don Carlos, pero la amenaza carlista está omnipresente. El Pretendiente es considerado un «maldito tirano» y sus hombres, un «ejército de asesinos», de «esclavos» que quieren someter a la patria al «despotismo». Para los liberales, los carlistas eran los serviles de ayer y no había diferencias entre el «absolutismo» de Fernando VII y la «tiranía» de su hermano Carlos. Solo cuando se habla de «civil pelea» o cuando, excepcionalmente, se alude a los carlistas como «traidores» o «facción fratricida», se percibe un reconocimiento de que los enemigos eran también españoles.

Para los partidarios del trono de Isabel, España luchaba por una libertad colectiva que bien valía sus propias vidas. La España liberal está representada por la villa de Bilbao, pero se concreta en la unión fraternal que existe entre el ejército, la milicia nacional y el pueblo. El general gobernador arenga a los bilbaínos: «Diera ya el monstruo la señal de guerra, y España toda en nuestro aliento fía»; «¿Consentiréis jamás que vuestro suelo / torpe profane esclavizada hueste [...] cuando apenas / a respirar ardientes empezamos / la ansiada libertad!». «No, primero morir», responden los reunidos en la plaza. El gobernador les reafirma en su idea: pues esos «monstruos» pretenden «vuestros tesoros» para «forjar infames las cadenas / con que oprimirnos quieren los tiranos. / Incendiar vuestras casas: vuestras hijas / y esposas profanar». «¡No, no, la muerte!», replica el pueblo liberal. Joaquín, el sargento de los milicianos, da seguridad al gobernador: «Vengan esas hordas luego / llenas de torpe jactancia: / vengan, que aquí está Numancia». Numancia, la resistencia de los antiguos hispanos a los conquistadores romanos, es la única referencia a un mito nacionalista que hay en la obra. Un mito sobre el milenarismo amor a la independencia del pueblo español que aquí solo puede servir para reforzar esa radical interpretación de que, en realidad, los carlistas no formaban parte de la nación española y deben ser tratados como extranjeros; como extraños a la nación liberal que defienden. Libertad o muerte «gloriosa» es, pues, el lema de los numantinos defensores de Bilbao. Inés, la esposa del miliciano Teodoro, quiere acompañarle «al combate», si bien cede a los ruegos del marido por si fuera necesario explicar a quien más quieren el sentido de su sacrificio: «Si algún día, Inés, mi hija / por su padre preguntare, / tú la dirás “por ser libre / murió lidiando tu padre”».

Los milicianos bilbaínos defienden las ruinas de san Agustín mientras que, no muy lejos, el ejército libra la batalla decisiva. La derrota y la muerte rondan por sus cabezas y el pesimismo de Teodoro se manifiesta: «las tropas de Isabel en lid cruenta, / la sangre vierten por salvar la patria!», pero tal vez «infernál esfuerzo / sobre Espartero la victoria alcance». Joaquín quiere creer en el milagro («Dios de la victoria / a los libres proteje») y participa del odio de su compañero, que había perdido a su padre cuando Torrijos intentó «dar a España / la ansiada libertad». En el fuerte todos son conscientes de que «si el ejército triunfase / la vida le deberemos». Joaquín está dispuesto a morir «cantando el himno de Riego», pero no es este, sino el de Valladolid (8), el que se oye cantar a unos milicianos, a los que se une Teodoro para regresar poco después herido. En la última escena reaparecen los sentimientos de venganza. Ahora es Inés la vengativa: «¡Los infames derramar tu sangre! [...] y no habrá quien te vengue. ¡Ah! ¿Por qué no soy más que una débil mujer?»; «¡Ah! Maldito día en que vio la luz ese aborto del infierno que tanta sangre española ha derramado». Por fin, el fuego cesa y la desesperación se apodera de todos por si hubiese «sido derrotado Espartero» y tuvieran que «morir matando». Pero no, con el amanecer se oyen las voces inconfundibles de «¡Viva la libertad! ¡Viva Espartero!», «¡Viva Isabel II!», y la escena se llena de milicianos abrazados a los soldados esparteristas. Entre vivas a «los salvadores de Bilbao» y el canto del himno de Valladolid, la obra acaba con Inés agradeciendo al Supremo la conquista de la libertad: «¡Dios de justicia, tu causa ha triunfado!». Al espectador no se le escapaba que ese triunfo de la justicia y la libertad sobre el maligno don Carlos, que había evitado los horrores de una nueva Numancia, se debía al victorioso caudillo Espartero, que irrumpía así en la historia patria como un ser excepcional: el héroe de la nueva epopeya liberal.

En mayo de 1838, Espartero alcanzó el empleo de capitán general, el más alto del ejército, y un año más tarde la grandeza de primera clase con el título de duque de la Victoria. Dos meses después iniciaba las negociaciones con el general carlista Maroto que llevarían a la firma del Convenio de Vergara el 31 de agosto de 1839. El famoso Abrazo de Vergara, entre los dos generales antes enfrentados, representaba la pacificación de las provincias del Norte y la huida del «príncipe rebelde» a Francia, pero también una victoria política del general liberal desde el momento en que la reconciliación civil se sustentaba en la aceptación del trono constitucional de Isabel II. El escenario de la guerra se trasladaría al Maestrazgo y Cataluña, donde el general carlista Cabrera, contrapunto del «traidor» Maroto, acabaría derrotado por las «armas nacionales» en julio de 1840. La batalla decisiva fue la toma de Morella, que brindó a Espartero el nuevo título de duque de Morella, que venía a subrayar su condición de héroe «vencedor y pacificador de España», ahora no por sus dotes negociadoras sino por la fuerza militar a su mando.

(8) Coro del himno: «A la lid, nacionales valientes, / a la gloria, al combate volad: / guerra y muerte a tiranos y esclavos, / guerra, guerra, y después habrá paz».

La España liberal celebró el abrazo que permitía percibir el final de la guerra, pero los poetas y dramaturgos colaboraron solo con breves trabajos. En los tres días de festejos organizados por el ayuntamiento de Madrid, las funciones gratuitas del teatro del Príncipe del 11 y 12 de octubre de 1839 se limitaron a reponer dos comedias y el drama *¡Un liberal!* (1835), sobre la Revolución Francesa; a cantar el *Himno a la Paz*, del niño Ignacio Ovejero; y a leer las poesías patrióticas encargadas a Bretón, Gil y Zárate, Hartzenbusch, Príncipe, Zorrilla y Ventura de la Vega. La del primero se refería al rey tirano que corría a «extraña tierra» y a los carlistas que ayer «combatían inhumanos» y hoy gritaban: «¡Paz y amor! ¡Somos hermanos!», para acabar con un «Huye, y no vuelve el prófugo la cara, / que le persigue cual fantasma horrendo / el inmortal *abrazo de Vergara*». Un año más tarde, los festejos del primer aniversario de Vergara se frustraron por los preparativos de la revolución iniciada el 1 de septiembre. El ayuntamiento de la capital encargó un gran retrato de Espartero y pidió a Hartzenbusch una pieza dramática para la ocasión. Este ofreció escribir una sobre el Gran Capitán, pero la comisión de festejos rechazó la propuesta por considerar que «los hechos del héroe de Ceriñola, acaecidos en una época de absolutismo», no guardaban ninguna analogía con la actual época constitucional, ni podían «simbolizar las acciones guerreras y virtudes cívicas del invicto General» (9).

Sobre el Convenio, la única obra localizada es *El día treinta de agosto de 1839 en los campos de Vergara o el sueño feliz y el ramo de olivo*, de Francisca Navarro. Se trata de una pieza manuscrita, acabada hacia el verano de 1840, de cuya representación no tenemos constancia. En su dedicatoria a Espartero, «al noble y virtuoso español que con su valor y su buena dirección salva a su patria del naufragio en que ya casi se la veía perecer», la autora recuerda que la conoció en Gerona, ciudad donde le sorprendió la feliz noticia (10). Para entonces había escrito veintiocho dramas, la mayoría de ellos sin publicar, y colaboraba en la prensa de Barcelona, donde publicó el poema *Al aniversario del Convenio de Vergara*: «Cesan rencores tiranos, / la Paz está ya afirmada»; «¿A quién se debe la gloria? / al “Duque de la Victoria” / al invencible Caudillo [...] firme apoyo de Isabel [...] gloria de nuestra Nación»; «asegura tu heroísmo / la Paz y la Libertad» (11). Dos años más tarde, la dramaturga trabajaba en Madrid como actriz característica segunda de la Compañía Dramática Nacional (12).

La obra de Navarro se abre con los horrores y sinrazones de una guerra civil en que los muertos son «todos españoles»; en la que «todo son odios» entre «familias que se tenían / un afecto cordial»; los hermanos se matan por su «distinta opinión» y el dolor se extiende entre madres y hermanas, viudas y niños

(9) *Eco del Comercio*, 11 y 12.X.1839, p. 4; CIRIA Y NASARRE (1912): 8 y 11-20.

(10) Agradezco a D. Pablo Montesino-Espartero la consulta del archivo particular del primer duque de la Victoria (APE), donde se localiza el manuscrito.

(11) *El Constitucional*, Barcelona, 30.VIII.1840, pp. 2-3.

(12) *Eco del Comercio*, 28.III.1842, p. 4. Sobre Navarro, HORMIGÓN (1996): 896-910.

huérfanos. Josefa acompaña a su hija Amalia al campamento carlista para que visite a su marido Ernesto, un capitán de Maroto que está convaleciente y que ya no entiende esa «lucha terrible y bárbara» en la que los enemigos no son «extranjeros», sino «nuestros hermanos». Lo mismo le pasa a Josefa, que sufre porque su hijo Laureano, comandante del ejército liberal, es adversario de su yerno. Pero ese día Josefa está esperanzada porque ha tenido un sueño que presagia el fin de la contienda: en medio de una «España destrozada» veía descender al «ángel de la paz» que anunciaba a los españoles que la guerra había acabado y les decía que desterrasen los «rencores», que todos habían «sufrido», y se vieran como «hermanos»; tras lo cual todos tiraban las armas y se abrazaban. Y nada más terminar de contarlo, el anhelado sueño se cumple: llega un criado que les relata cómo Maroto ha anunciado el final de la «cruel» y «desastrosa guerra» y entregado su espada a Espartero, entre vivas a la «paz», Isabel II, la Constitución y al «duque de la Victoria»; cómo este último había dicho que la suerte de la patria estaba en sus manos y que no cabía vacilar entre la guerra, que era «muerte», y la paz, que era «vida», y elegida esta, que evitasen «se renueve antigua llaga, / y también que injuria haga / vencido y vencedor»; tras lo cual, concluía, «se abrazaron ambos generales». En ese momento, la escena se llena de soldados de ambos ejércitos que confraternizan, y entre ellos Laureano, que se abraza a Ernesto. Mientras este da gracias a Dios llorando de rodillas, Josefa las da «al gran soldado» (Espartero), «que el reino ha pacificado». Laureano pone a este general como «enviado del cielo» y modelo para la juventud, a la que anima a la unión y a que «no piensen más en partidos», pues solo debía luchar contra naciones enemigas: «unida la España entera, / y hállela cual siempre fiera / si acometen extranjeros». Laureano lanza nuevos vivas correspondidos a la reina, la Constitución, la paz, la libertad y al Duque, y Amalia acaba la obra dirigiéndose con fuerza al público: por si alguno guardare aún rencor «a mi hermano, a mi marido», y «una víctima quisiera / para saciar su venganza, / aquí está mi pecho, hiera». En esta última escena, el coro canta a la «Iberia triunfante», a la protección divina sobre el «pueblo hispano» y «al Caudillo brioso / que en la lid ha vencido». El drama, escrito probablemente con la guerra ya terminada, subraya el papel pacificador de Espartero como oportunidad para la reconciliación nacional.

2. EL TRIENIO ESPARTERISTA: EL ÍDOLO DEL PUEBLO Y SU CAÍDA

Al acabar la guerra, el general Espartero era el hombre fuerte del país, un caudillo nacional con un poder que se percibía como ilimitado. La revolución de septiembre de 1840 le alzó a la presidencia del Consejo de Ministros y, tras la caída de la Reina Gobernadora, a ocupar en la práctica la jefatura del Estado, coronando su ascenso político con su elección como Regente del Reino en mayo de 1841.

Para celebrar la llegada a Madrid del nuevo presidente del gobierno, y con la revolución todavía en marcha, pues María Cristina no renunciaría a la regencia hasta dos semanas después, el ayuntamiento organizó cuatro días de festejos en obsequio al duque de la Victoria. Los actos organizados incluían una función dramática en el teatro del Príncipe el 1 de octubre de 1840. Para la ocasión se encargó una obra al acreditado autor Bretón de los Herreros, que, con premura de tiempo, escribió una improvisación cómica titulada *La ponchada*, en la que tuvo una pequeña colaboración el actor Julián Romea. La comisión de festejos quiso que en la función del teatro «todo fuese nacional, todo español», compartiendo programa esta obra con una comedia de Lope de Vega, una jota valenciana y una sinfonía e himno de Carnicer.

La acción transcurría en Madrid, en casa de Lupercio, el día de la llegada del general Espartero. La obra recordaba la anterior de Bretón: Lupercio era un carlista desinformado que creía que Cabrera estaba aún guerreando para traer el absolutismo, la restauración de la Inquisición, la supresión de la Constitución y «el exterminio de la nación» y Librada, la «loca» de su mujer, una liberal rabiosa, entusiasmada con la revolución y la venida de Espartero, que había albergado en casa un cuartel de milicianos. Casilda, la hija, no tenía ideas políticas, leía novelas románticas y era novia de Marcial, un militar que llevaba años sin escribirla. Lupercio piensa que Madrid espera a Cabrera y manda preparar una ponchada. Pero el clamoreo y júbilo popular es por Espartero, al que dan vivas los milicianos, el reaparecido capitán Marcial y las mujeres de la casa, mientras Lupercio se resigna ante las evidencias. Todos brindan por Espartero: Librada, «por la Constitución neta, / y por mi Duque querido»; Marcial recuerda el «triumfo de Morella, / el abrazo de Vergara» del «general ciudadano»; y el cabo Virgil saluda «al valiente adalid» en nombre de la milicia. La obra termina con todos cantado el nuevo *Himno de Espartero*, escrito por Romea, que le presenta como un caudillo popular, victorioso, pacificador y defensor de la independencia nacional: «Valiente caudillo [...] de olivas circundadas / tu frente preclara / signando en Vergara / la unión y la paz [...] Si hay quien a España / se atreva a insultar, / verás a ese pueblo [...] contigo al combate / en masa volar». A lo que el coro añade: «Honor, al valiente, / al noble adalid, / que al mundo recuerda / los hechos del Cid».

El himno fue bien acogido por el público, pero la representación de la obra estuvo a punto de suspenderse por los silbidos, chicheos y «marcadas muestras de completa reprobación». Para el cronista del *Eco del Comercio* fue el «profundo respeto al general Espartero», que asistía a la representación, el que hizo que se impusiera la «prudencia y sensatez del pueblo y milicia de Madrid». La obra ridiculizaba a la milicia nacional, exagerando sus irregularidades en el servicio, presentando a unos milicianos que no encarnaban el espíritu de los guardianes de la libertad nacional, sino de la vagancia y el recreo (el telón se levantaba con unos durmiendo, otros tirados en el sofá y los más jugando a las cartas), y a un cabo nacional, Virgil, algo memo, que nunca encontraba al relevo

para la guardia, del que se reían y al que no obedecían. Otro motivo de indignación eran los personajes de Lupercio y Librada que servían «para satirizar al partido carlista extremo y al progreso mal entendido», pues «ridiculizando ambos partidos parece deducirse que el moderantismo es lo mejor y lo único respetable» (13). Por último, algunos mensajes no casaban bien con la imagen pública del homenajeado. A Lupercio no le extraña que la «hereje» reina Victoria «premie a los enemigos de la religión», en referencia a Espartero que había recibido la gran cruz británica de la Orden del Baño; y cuando la gente grita «duque de Morella» él entiende «conde de Morella» (título de Cabrera), lo que da pie a una cierta confusión sobre quién es el verdadero «inmortal caudillo» y «héroe de Morella». Lo mismo sucede con la progresista Librada, que prefiere que la deriva romántica de su hija tome un «rumbo demagógico, republicano», antes que tornar en «locura aristocrática»; que olvida el espíritu pacificador al pedir que no haya «transacciones» hasta «que Espartero mande fusilar a un centenar de pajarracos»; o cuando pide a los presentes que canten el Trágala a su marido, y los milicianos obligan a los cónyuges a reproducir el «abrazo de Vergara», y lo hacen insultándose al oído («servilón»; «mala hembra»).

Bretón había puesto su valiosa pluma al servicio de los liberales desde el principio de la guerra civil y, de la mano de Olózaga, había concurrido a las elecciones como candidato progresista por Logroño desde 1837, aunque sin alcanzar el escaño (14). En un comunicado de prensa manifestó que su intención no había sido la de ofender a la milicia y que sentía que sus «ligeras chanzas acerca del aturdimiento de un cabo de la milicia» y «la broma que le dan sus compañeros, alborozados por el gozo» de la llegada del «héroe de Luchana» hubiesen sido «desfavorablemente interpretadas». Añadía que no había cobrado el trabajo por considerarse suficiente recompensado con contribuir «a la ovación del invicto caudillo a quien debe mi patria la paz», y concluía reconociendo su error, el legítimo «movimiento de cólera» del público y su «mala estrella» (15).

De esta manera, Bretón se convirtió en sospechoso para el triunfante progresismo que acababa de ganarse *La espada de Luchana*. El ayuntamiento prohibió la segunda representación de la obra anunciada por la empresa; los oficiales del quinto batallón de la milicia madrileña, de la que era subteniente Bretón, y al que pertenecían progresistas como Madoz, lo declararon persona no digna de «alternar» con ellos; y la Junta revolucionaria lo suspendió de su destino de bibliotecario. Bretón buscó temporal refugio en Burgos, y aunque continuó cosechando triunfos en los escenarios, tuvo que esperar a que los moderados llegasen al poder para ser rehabilitado y compensado con el cargo de director de la Biblioteca Nacional (1847). No es de extrañar que no quisiese «reproducir engendros, que cualquier cosa fueron menos *literatura*», en refe-

(13) *Eco del Comercio*, 3.X.1840, p. 3; 4.X.1840, p. 1.

(14) GÓMEZ URDÁÑEZ (1998): 342-346.

(15) *Eco del Comercio*, 3.X.1840, p. 4.

rencia a piezas políticas como *Las improvisaciones* o *La ponchada*, al publicar sus *Obras* (incompletas) (16).

Con todo, Bretón recogía el espíritu revolucionario de aquel día de exaltación del caudillo popular cuando, al inicio de *La ponchada*, un miliciano decía, leyendo un periódico: en toda la monarquía resuena el «santo grito de libertad e independencia» que dio Madrid; los deseos del «pueblo» y el «ejército» son los mismos; y «el invicto caudillo, el infatigable Espartero, que derrotó las huestes del ominoso D. Carlos [...] no ha de haber adquirido en vano los gloriosos timbres de pacificador, de libertador de España. Digno intérprete de la voluntad nacional [...] a su prestigio deberemos la consolidación, la seguridad de nuestros derechos». En el banquete ofrecido al «ilustre pacificador» al día siguiente del estreno, en el salón del teatro de Oriente, el propio Espartero sintetizó su ideario político al brindar «por nuestra Reina, / por nuestra Constitución, / por nuestra independencia nacional, / por nuestra libertad». Otros brindis mencionaron al «pueblo ibero» que daba sentido a su caudillaje (17).

A ese pueblo liberal dedicó Manuel Benito Aguirre su obra *Los percances de un carlista*, un juguete estrenado en la función patriótica celebrada en el teatro de la Cruz de Madrid el 23 de noviembre de 1840. La función, que se completaba con una sinfonía de Carnicer, un baile de jota valenciana y un drama francés, sirvió para recaudar fondos para la familia del miliciano Pablo Sánchez, «mártir de la libertad» muerto en el alzamiento madrileño. El autor y los actores, todos ellos aficionados, eran, al igual que el fallecido, cazadores del segundo batallón de la milicia. A la representación asistió Espartero y fue un éxito de aplausos, teniendo que subir Aguirre a las tablas a recibir las ovaciones del público (18). La obra, cuya acción transcurre en Madrid el 2 de septiembre, el día del entierro de Sánchez, tiene un indudable interés como pieza política, pero solo hace una referencia a Espartero en relación con la independencia nacional. En ella, la revolución se hace contra «cangrejos» (moderados) y «serviles» (carlistas), todos ellos absolutistas. Un oficial miliciano la justifica al decir que «viles cadenas forjaban / los que al pueblo aborrecían», para seguidamente señalar a las fuerzas revolucionarias: «el pueblo liberal», «la milicia nacional» y «el ejército valiente», que no consienten «aquella trama infernal». Tras este, toma la palabra otro miliciano para decir que «sueñan aún con esperanzas / los tiranos ya vencidos», pero «que amenazas de extranjero / no oscurecen nuestro sol [...] mientras haya un Espartero / con su ejército español» (19). La amenaza

(16) *Eco del Comercio*, 2 y 4.X.1840, p. 4; *Diario de Madrid*, 3.X.1840, p. 1; BRETÓN Y OROZCO (1883): XI y XIII; BRETÓN DE LOS HERREROS (1883): LVIII.

(17) *Eco del Comercio*, 3.X.1840, p. 3; *El Católico*, 5.X.1840, pp. 277-279; *Reseña...*: 209-214 y 221-228.

(18) *Fray Gerundio*, 1.XII.1840, pp. 300-301.

(19) Tras su representación, los espectadores del teatro de Zaragoza protagonizaron un violento alboroto por no repetirse un baile de jota el 27.XII.1840 (*El Constitucional*, Barcelona, 2.I.1841, p. 2).

extranjera se refiere al apoyo dado por Francia a los refugiados carlistas, pero en el ánimo del autor, que escribe ya con la revolución concluida, influyen también las mejores relaciones de los moderados con Luis Felipe y el hecho de que la ex reina gobernadora hubiese encontrado asilo en el país vecino.

Con ocasión del fracasado pronunciamiento moderado de O'Donnell, protagonizado en la capital por el malogrado general Diego de León, un anónimo miliciano del segundo batallón, que respondía a las iniciales F. H. F., escribió un apropósito titulado *La noche del 7 de octubre de 1841 en Madrid*, en el que ensalzaba al regente Espartero como héroe de la acción que había impedido el secuestro de la reina. El hecho más importante fue la defensa del Palacio Real protagonizada por la guardia de alabarderos del coronel Dulce, que fue socorrida por la milicia.

La acción pasa en casa de Claudio, un carlista que pretende casar a su hija Isabel con Trifón, un empleado de la Cruzada que, «aunque es amigo del Papa, / y fue en tiempo de Fernando / realista de la cuarta, / hoy ha ascendido a cangrejo». Isabel desprecia a este «carlistón» que sueña con la caída de los liberales, aunque no teme sus conspiraciones porque sabe que «el odioso despotismo / no dominará la España» mientras «rija el Estado / el que los venció en Luchana». Su amor es para Carlos, un miliciano entusiasta también del «Regente del Reino / y las libertades patrias», que la previene de que los «pajarracos» están preparando algo gordo y que «el golpe viene de extranjía». Ella teme que se encienda otra vez «la sanguinaria guerra» y se lamenta de las divisiones políticas: «Cuándo llegará aquel día / en que unida toda España / no haya más que una opinión... / Reina, Libertad y Patria». Pero Carlos la tranquiliza, pues para afianzar la libertad cuentan con el «Duque de la Victoria», que defenderá «la independencia santa / de la patria de Pelayo» con «su valor» y «un millón / de libres que empuñen armas». Cuando Trifón visita a Claudio para anunciarle que esa noche darán el «grito de alarma, / de religión, de empleados / cesantes, contra esa parva / de negros» (liberales), Isabel les avisa de que se escuchan descargas hacia Palacio, que defienden «tropas y milicia» contra «moderados, carlistas, cangrejos»... En ese instante, Trifón decide bajar a la calle vestido de realista para traer «del Regente la espada» y ponerla a los pies de Isabel («permita Dios / te dé la primera bala», le desea ella).

Pero Trifón vuelve acto seguido, pues al salir a la calle, gritando «viva el rey, caiga / la Constitución», se topa con una patrulla de milicianos. Cuando estos le encuentran escondido en la casa, llega Carlos, que da la noticia de que los liberales han vencido a los «rebeldes» y que «nuestro Duque» se halla en Palacio tranquilizando a la reina y premiando a los «leales alabarderos». A requerimiento de sus compañeros, entra en más detalles: «El intrépido Guerrero, / el Marte de nuestra España» se lanza al «peligro» y a la cabeza de «los bravos del Ejército / y de la Milicia, marcha / como un rayo hacia Palacio»... y con sus tropas «íntima / la rendición, y las armas / deponen los revoltosos / implorando al Duque gracia»; «gritan los leales, viva / el Salvador de la Patria, / y el nacio-

nal y el soldado / vierten de júbilo lágrimas». Al acabar de oír el relato, los milicianos prorrumpen en vivas al «Duque». Pero cuando quieren llevarse al «par de cangrejos» a la cárcel, Carlos salva a Claudio, que acepta su matrimonio con Isabel, y no permite que le canten el Trágala al «faccioso» Trifón, pues lo que debe cantarse, dice, son «himnos de gloria [...] al vencedor de Morella, / pacificador de España». La obra finaliza con un «viva el Padre de la Patria» y el himno a Espartero.

Esta obra no hace grandes distinciones entre carlistas y moderados, incluyendo a unos y otros bajo la denominación de *cangrejo*, que según el posterior diccionario de Rico y Amat designaba al «moderado de color más subido» que se arrastra por «las playas del absolutismo» (20). Si los progresistas eran los que avanzaban hacia la «libertad», representada en ese momento por Espartero, los antiliberales eran los que querían retroceder al absolutismo, a un pasado de «esclavitud» que se pensaba desterrado por el héroe de Luchana. De esta manera, el campo político se reducía a dos opciones: estar a favor o en contra del caudillo militar, ahora regente. La tradicional mentalidad liberal heredada de las Cortes de Cádiz, como la que manifiesta el personaje de Isabel, rechazaba que pudiese existir en una nación, percibida como unidad homogénea, división de opiniones políticas, lo que hacía aún más excluyentes dichas opciones. Como regente, Espartero se había convertido en una especie de caudillo nacional al que, según sus partidarios, todos debían respetar como padre protector del pueblo y de la patria. Por otro lado, en las obras vistas, todas liberales, los idealizados agentes defensores de la libertad se reducían a tres, dos o uno: pueblo, milicia y ejército; los dos últimos; o solo el primero. Por su condición civil, los milicianos eran considerados parte del pueblo, así como los soldados «hijos» del mismo, lo que permitía, en ciertos contextos, subsumir ambos grupos armados en la más amplia categoría de *pueblo*. No obstante, la retórica romántica revolucionaria centrada en la idea de «pueblo» estaba todavía abriéndose camino y lo que más abunda en los textos analizados es la percepción dicotómica de dos cuerpos «nacionales», milicia y ejército, que empuñan las armas con un mismo fin político. Durante la guerra, las victorias de Espartero eran militares y la milicia aparecía como una fuerza auxiliar, que cooperaba con él y que a veces, como en Bilbao, necesitaba ser salvada del desastre. Ahora, en 1841, el régimen y su caudillaje trataban de asentarse en la unión entre ejército y milicia y esto obligaba a reforzar la imagen de un Espartero dirigiendo a ambos cuerpos a la victoria. El siguiente paso, ahora apenas esbozado, será verle guiando al pueblo triunfante en la revolución.

Aunque se encuentran referencias a Espartero en obras como *La caída de Morella* (21), pasaremos al teatro de la revolución de 1843. Un pronunciamien-

(20) RICO Y AMAT (1976): 115.

(21) R. M. (1842): 9 y 12. Según FÀBREGAS (1969: 58-59), las iniciales corresponden a Ramón Mas.

to protagonizado por los moderados y un sector de los progresistas terminó con el regente. Los mueras contra Espartero y sus *ayacuchos*, acompañados de la quema de su retrato y los vivas a la reina y la Constitución, marcaron su caída. La batalla decisiva fue la de Torrejón de Ardoz en la que los generales Narváez y Azpiroz vencieron, sin apenas combatir, a los esparteristas Seoane y Zurbano el 22 de julio, entrando al día siguiente en la capital. Otro escenario fue el asedio de ocho días de la ciudad rebelde de Sevilla, llevado a cabo por el general Van Halen, que había dirigido el bombardeo de Barcelona el año anterior. Tras bombardear la capital andaluza, el día 27 este general levantó el cerco para cubrir la retaguardia de Espartero hasta el Puerto de Santa María, desde donde le acompañó a su exilio en Inglaterra.

Pocos días después de la marcha del regente se representaba en el teatro hispalense *El sitio de Sevilla* de Javier Valdelomar, obra escrita en seis días y dedicada a sus compañeros de la milicia nacional. Colaborador de prensa y autor de un drama y unos *Ensayos líricos*, este joven abogado se decantó por los moderados y desempeñó, a partir de 1845, los empleos de promotor fiscal y de secretario en varias provincias. La obra tenía como finalidad legitimar el pronunciamiento contra Espartero y dar a conocer la contribución de Sevilla a su caída. La resistencia contra la «tiranía» del regente se planteaba como un comportamiento unánime, patriótico y heroico del «pueblo de Sevilla», que justifica el título de *ciudad invicta*. A diferencia de otros lugares en los que predominó el progresismo «puro», la revolución en Sevilla tuvo un tono conservador, que se refleja bien en la obra, en la que se aportan detalles locales y se exalta la religiosidad y el acertado proceder de las nuevas autoridades civil (Junta de gobierno) y militar (general Figueras).

La obra empieza presentando el «campamento enemigo» de los sitiadores, en el que algunos soldados están pensando en cambiar de bando y otros, los más unidos al general enemigo (Van Halen), en acabar con «los perros sevillanos». La fidelidad de este general a Espartero llega al extremo de preferir «ver a los ingleses / de España enseñorearse, / que ver a los pronunciados / con victorioso estandarte / humillar al gran Regente». La arenga del antipatriótico general «ayacucho», en la que habla del «invicto» regente y de castigar a los rebeldes con «la muerte y el saqueo», es respondida por las tropas con un «¡Muera Sevilla!». El resto de la acción transcurre en una plaza de la ciudad sitiada.

El General sevillano (Figueras) tiene presente la represión sufrida por Barcelona meses antes, pero su decisión numantina es inflexible: vencer o morir en la defensa de la ciudad. Según dice a la Generala, su esposa, Espartero es un español espurio y un «infame / que vende la Nación y la avasalla, / que destruye ciudades, y a torrentes / por su loca ambición sangre derrama». La Generala está dispuesta a morir como «las hijas de Numancia» y acepta la decisión de su marido, que sigue el heroico ejemplo de Guzmán el Bueno, de mandar a sus «jovencísimos» hijos a la muralla, a sacrificarse «en defensa de la patria». En la ciudad se escucha la Marcha Real, no el himno de Riego; la Generala confía en

el amparo de la Virgen de los Reyes y la Junta de gobierno se hace acompañar del estandarte de san Fernando, defensor de «la patria y la religión», que seis siglos antes había librado a la ciudad «del infiel». En su arenga al «pueblo sevillano», el General pregunta si va a consentir «que a la España / oprima el yugo extranjero» y una «turba desleal / a esta nación inmortal / subyugue». La respuesta es un grito unánime: «Caiga el tirano». Ahora las «huestes depravadas» que traen las «cadenas» para esclavizar la patria, y acabar con su «libertad», son las de Espartero. Dispuestos a morir gloriosamente por la «causa nacional», la plaza se llena de vivas al «pueblo» sevillano, la «Constitución» y la «reina Isabel», mientras suena un himno que corea los dos sonoros versos del de Riego («nos llama a la lid»; «vencer o morir»). Pero la letra del mismo habla de humillar a «la pandilla / que es de España insufrible baldón», de «abrasad al infame ayacucho»; del pendón de Fernando que les guía a la victoria, de seguir los ejemplos de la «eterna Numancia» y de Guzmán, y de que «jamás los bizarros iberos / sucumbieron a extraño poder», por lo que ahora también quedaría «libre la España» de la «codicia extranjera». Por la escena aparecen soldados y milicianos, pero también paisanos, mujeres, viejos y niños, que completan la imagen del pueblo sevillano. El General rechaza el ofrecimiento del parlamentario enemigo diciéndole que solo desea liberar a la ciudad del «opresor que a España vende». Iniciado el bombardeo, María lleva agua a los artilleros y les confiesa que desprecia «todo lo que es ayacucho», hasta el punto de repudiar a su novio por ser «sargento de Luchana». Preguntada por su odio a Espartero, ella responde que los ayacuchos «tienen oprimida a nuestra reinita, y nos quieren vender a los ingleses»; los soldados la felicitan por su patriotismo llamándola «heroica María». También aparecen bravas mujeres dispuestas a luchar, una niña que llora por haber perdido a su madre y un anciano que se ha quedado sin su tienda, así como una referencia a «las infelices religiosas», víctimas todas de las bombas de los «malvados».

El fuego cesa y por segunda vez el General rechaza el ofrecimiento de un parlamentario que le hace saber que el regente está ya al frente de las tropas y dispuesto a ofrecer el perdón a cambio de la capitulación. Retomando la imagen mítica de Numancia, aquel le asegura que Espartero nunca «dominará» a los sevillanos y que lo más que encontrará a su entrada serán «las ruinas de la ciudad» y «nuestros cadáveres». Reiniciado el bombardeo, el General llama a sus soldados y nacionales a resistir gloriosamente, y les recuerda que «Dios protege nuestra causa». La respuesta a sus palabras es la de un pueblo encendido: «No entrarán. Ayacuchos venid: ¡Cobardes! ¡Mueran!». Al amanecer, el sitio termina con la victoria de los sevillanos y la huida de las tropas enemigas, que sufren deserciones. En su despedida, el General presenta a Sevilla como una «ciudad de héroes» (un héroe colectivo y no individual como el de Luchana), que con su patriótica resistencia ha salvado «trono, libertad e independencia». Por su parte, la Junta anuncia que «Dios salvó el país y la reina» y, al conocerse el triunfo del pronunciamiento en toda España, el repique de las campanas se une

al júbilo popular a favor de la reina y la Constitución. La obra termina descubriendo en el escenario un retrato de Isabel II y con el canto de un himno *A Sevilla*, cargado de referencias patrióticas a Sagunto, Numancia y Tarifa, en el que se agradece el auxilio de Fernando a «Hispalia».

Si don Carlos era el tirano del *Sitio de Bilbao*, el regente Espartero lo fue del *Sitio de Sevilla*. Su derrota quedaba más que justificada a los ojos de los espectadores que habían sufrido el bombardeo (22).

3. EL BIENIO PROGRESISTA: EL MITO

Vuelto a España en 1848 y retirado en su casa de Logroño, la revolución de julio de 1854 trajo a Espartero al primer plano de la vida política como presidente del gobierno. Quien regresaba entonces no era el héroe ni el caudillo invicto de la guerra civil, tampoco el padre pacificador de la nación, sino un personaje mitificado que se identificaba con la lucha del pueblo por la libertad.

Varias son las obras de 1854 que se refieren a él (23). La loa *El sol de la libertad*, de Cayetano Suricalday y Manuel García González, fue estrenada en el teatro del Príncipe el 11 de agosto de ese año, en una función a beneficio de las últimas víctimas de «la gloriosa lucha de la libertad contra la tiranía», que se cerraba con un «baile nacional». En Madrid, la obra volvió a representarse en el Príncipe, en julio de 1855, y en el teatro de la Zarzuela, en octubre de 1868, en una función por las víctimas de la nueva revolución (24). En esta pieza, Espartero aparecía como el caudillo que debía guiar al pueblo hacia la libertad; una especie de mesías que regresaba a la arena política para cumplir un mandato sobrehumano, que no era otro que derrotar, de una vez por todas, el absolutismo en España. Se trataba de una obra alegórica y para esta hazaña Espartero contaba con poderosas ayudas.

Al fondo de una gruta aparece España, una nación «con el traje desgarrado» que sufre porque a sus pies está El Pueblo con «grillos y cadenas». A la entrada de la cueva se encuentra El Despotismo, con ricas vestiduras y un mazo en la mano, que la atormenta con sus palabras: «Mira tu pueblo en ademán doliente / a tus plantas gemir encadenado». En ese momento aparece La Libertad, que viene del «Cielo» para «salvar a esa nación querida» y recuerda al Despotismo que el «pueblo español» al que esclaviza era el de Vivar, Padilla, Lanuza, Pelayo y el Dos de Mayo, envidia y «admiración del mundo» en otros momentos;

(22) *Farsa política* de J. M. P., adjudicada a José María Palacios, es, en cambio, una sátira contra el pronunciamiento de 1843 con guiños a Espartero. En *La patria sin patriotas* de El T. F. (Robello), Escualida (España) está a favor de Esperino (Espartero) y los «cachuchos» (ayacuchos).

(23) Sobre el teatro de la revolución de 1854, véase OJEDA ESCUDERO (2006): 539-544.

(24) *Diario Oficial de Avisos de Madrid (DOAM)*, 11.VIII.1854; 7 y 8.VII.1855; 9.X.1868, p. 4.

un pueblo que prefería morir a ser esclavo, por lo que debía estar presto para «luchar» (25). El Despotismo se va para preparar la «batalla», en la que hará correr la sangre sin importarle que «se hunda la patria y se derrumbe el trono». La Libertad cumple con su cometido, que es despertar al Pueblo de su letargo, y se marcha. España ordena al Pueblo que levante «la frente» y recobre su energía; pero el peso de las cadenas se lo impide hasta que, finalmente, comprende que el mundo no puede pensar que es merecedor de tanta «mengua» y se levanta. Ahora El Pueblo está dispuesto a luchar por su libertad, pero por sí solo se siente incapaz de romper las cadenas y necesita la ayuda de un líder redentor: «¿Dónde encontraré un caudillo / que dirija mis esfuerzos?». Y es aquí donde entra la figura de Espartero, que es presentado por España como un hijo del pueblo excepcional: «la Libertad es tu enseña» y

Ese caudillo que buscas,
se encuentra en tu propio seno;
es el que venció en Luchana,
el que de grandeza ejemplo,
a una guerra fratricida
dio fin con abrazo estrecho.
El que nunca te engañó [...]
Quien largos años de prueba
por tu causa está sufriendo [...]
El que contigo se hundió
a la par que tus derechos.

Y con esta seguridad para la victoria, El Pueblo recupera las fuerzas para liberarse de las cadenas: «Ya rompo mis ligaduras / ya a mis contrarios no temo, / ya torno a ser lo que fui; valientes héroes excelsos [...] Megara, invicto Pelayo, / Padilla, Lanuza, vuelvo / a ser grande cual vosotros»... Estos héroes aparecen seguidamente en la escena para terminar de dar energías al Pueblo español, que acaba venciendo al Despotismo y recobrando la libertad para la nación. El personaje de La Libertad está presente en esa gran batalla final y, aunque no se mencione, es de suponer que se libra con el invicto Espartero al frente del pueblo. De esta manera, el popular caudillo militar, unas veces deseado y otras odiado, se convierte en el «caudillo del pueblo» y entra definitivamente a formar parte de la retórica y simbología liberal-radical basada en la identitaria idea de «pueblo».

En *Las Jornadas de Julio en Madrid*, obra de Suricalday y Francisco de Palacios, estrenada en el madrileño teatro del Instituto Español el 7 de octubre de 1854, hay varias alusiones a Espartero. La obra tiene un prólogo, referido a

(25) La alegoría política pone en escena personajes-ideas, como en los autos sacramentales. Un recurso muy tradicional, pero eficaz e interesante para llevar a cabo una pedagogía política entre el pueblo. En España, estos personajes que representan ideas políticas se venían utilizando desde 1808; de este año es, por ejemplo, *La sombra de Pelayo* de Zavala y Zamora (ROMERO PEÑA, 2006: 109-110).

la batalla de Vicálvaro, y tres actos que tratan de las jornadas revolucionarias de los días 17, 18 y 19 de julio. Son varios los personajes que representan al pueblo bajo, humilde y analfabeto, aunque lleno de virtudes políticas. Baldomera es uno de ellos, una mujer joven e imprudente pero muy entusiasta de la revolución contra los «polacos» (moderados gubernamentales), que es la primera en gritar «¡Viva el pueblo libre!» en las ventas del Espíritu Santo el día de la batalla. León, que es «más liberal que Riego» y novio de una modista, es el primero en lanzar un «¡Viva Espartero!» el día 17, y en gritar «¡Viva el pueblo soberano!» desde las barricadas, al día siguiente. Esta obra de circunstancias, como otras de Suricalday, es rica en detalles políticos. En ella nos presenta una revolución popular, a un pueblo oprimido por la tiranía que se levanta y lucha por su libertad a los compases del himno de Riego y de la resucitada milicia del año 43 («¡Viva el pueblo! ¡Vivan nuestras libertades!»). Ya no se trata del pueblo de la localidad, como en el *Sitio de Sevilla*, sino del «pueblo» a secas, del «pueblo español», siempre liberal, ahora soberano. El «pueblo» aparece como actor colectivo en muchas escenas y ahora no sorprende que haya militares que reclamen el título de «hijo del pueblo»; es el caso de un capitán que en la calle se arranca las charreteras para «del pueblo [ser] soldado / imitando vuestros hechos, / salvando vuestros derechos». En la barricada ondea la «bandera española» y junto al cartel de «pena de muerte al ladrón» hay un tarjetón con la frase «viva Espartero, viva O'Donnell, viva la Milicia Nacional» (26). Las mujeres la abastecen y atienden a los heridos y, como todos los demás, dan muertas a los «polacos» y vivas a la libertad. Pero Baldomera recuerda más a Agustina de Aragón, pues también dispara la pistola y carga los fusiles. El general San Miguel visita a los defensores de la barricada poco antes de la victoria. El fuego cesa al saberse que «la reina manda venir / al general Espartero». León pide al pueblo que esté «alerta» y que «la voz de Espartero sea / tan solo en esta ocasión / la que nos mande la unión / o renueve la pelea».

Las Jornadas estuvieron en cartel doce días consecutivos, con doble función los domingos, y los autores fueron llamados al escenario el día del estreno. La obra, de la que algún crítico destacó su patriotismo y los estruendos de la pólvora utilizada, se acompañó los primeros días del *Himno de San Miguel* y luego de algún baile o interpretación musical, cerrándose todos los días la función con el cuadro escénico *La noche del 20 de julio*, en el que se bailaba la rondalla del *Sitio de Zaragoza* (27).

Otra obra de Suricalday, escrita junto a Juan José Nieva, se centra en la figura de Espartero: *El puente de Luchana*. Se estrenó en el Príncipe el 7 de diciembre de 1854, con la anunciada asistencia del duque de la Victoria y alcanzó

(26) El «íncrito Espartero» también comparte vítores con O'Donnell en AYQUALS (1854), monólogo que hace un miliciano desde una barricada a favor del «Pueblo soberano», con un tono anticlerical: «si es vuestro caudillo el Papa, / nuestro capitán es Dios».

(27) DOAM, 7 y 9.X.1854; *Iberia*, 15, 18.X.1854, p. 4. Reposición: *El Clamor Público*, 15.XI.1854, p. 3.

nueve representaciones (28). No obstante, la pieza se había escrito un año antes para el ciclo de dramas patrióticos del teatro del Instituto, sin llegar a ponerse en escena (29). Tras el triunfo de la revolución, los autores añadieron un quinto y último acto y dedicaron la obra al protagonista de «la hazaña inmortal de Luchana». Con el fin de recaudar fondos para la estatua del insigne general, el madrileño Circo Price la volvería a llevar a escena en 1872 (30). Aunque no tuvo buena crítica, esta obra de «gran espectáculo» solamente disgustó a la prensa conservadora. Si bien en un diálogo se habla de degollar carlistas, el tono de la obra es reconciliador y muestra nobleza de sentimientos por parte del principal personaje carlista, el sargento Santiago que, al saber que su hermana no ha sido deshonrada por el miliciano bilbaíno Ernesto, destierra sus odios de venganza y le abraza en plena batalla de Luchana. Acabada esta, Santiago atiende a Ernesto herido y, antes de volver a su ejército, se despide de él diciéndole que «tal vez un día / cansados de batallar, / digamos de varios modos: / “Somos españoles todos, ¡volvámonos a abrazar!”». El personaje «malvado» del drama es el usurero Dimas, suministrador de ambos ejércitos, que utiliza las malas artes para conseguir a María, la hermana de Santiago y novia de Ernesto, y que muere aplastado en el combate de Luchana.

Espartero no es un personaje de la obra. Se le menciona por primera vez cuando, al hacer justicia, indulta a un prisionero inocente, el padre de Santiago, que aceptará al calumniado Ernesto como yerno. La principal referencia a Espartero aparece con ocasión de la batalla. Un oficial del ejército nacional narra a Ernesto y sus compañeros cómo el general, olvidando sus dolencias, saltó de la cama al caballo para ponerse al frente de las tropas. Cómo, tras arengarlas, «su noble ejemplo» fue seguido por todos los soldados que juraron con él vencer o morir: pues «¿quién a nuestro arrojo fiero / poner límites podría / si la libertad nos guía / y nos conduce Espartero?». «Marchemos a la victoria», responde Ernesto, «que es nuestra gloria, la gloria / del general Espartero». Un personaje secundario, Fermín, el ayudante de Ernesto, cierra la obra llamando «genio de la guerra» a Espartero y «salvadores» y «libertadores» a los soldados que al amanecer entran en Bilbao con la marcha del himno de Espartero. Sus palabras finales están cargadas de sentido para los espectadores de 1854:

Se alza gigante
la libertad de nuevo en este día!
El brazo de *Espartero*, nuevo Atlante
por siempre derrocó la tiranía! [...]
Si un tiempo llega
en que manchar intenten nuestra historia,
y al despotismo el crimen nos entrega,

(28) *El Clamor Público*, 5.XII.1854; *La Época*, 9.XII.1854, p. 3; *DOAM*, 6 y 9.XII.1854; *La Iberia*, 10.XII.1854, p. 4.

(29) *La Esperanza*, 23.XII.1853; *DOAM*, 28.XII.1853, p. 4.

(30) *El Imparcial*, 14.I.1872; y *La Esperanza*, 22.I.1872, p. 4.

la espada de Luchana, a la victoria
 volverá a conducirnos... Con fe ciega,
 de *Espartero*, a la voz omnipotente
 libres nos alzaremos nuevamente!

La revolución de Julio confirmaba estas palabras, que transmitían seguridad a los progresistas sobre el rumbo que pudiera tomar su alianza liberal con O'Donnell. Espartero, el mítico héroe de Luchana, volvería a levantarse al frente del país si la libertad corriese peligro en España. El joven Suricalday moriría en el verano de 1856, perdiéndose con él uno de los dramaturgos políticos más prometedores.

El 31 de diciembre de 1854 se estrenó en el madrileño teatro del Instituto el drama *Martín Zurbano*, que firmaba Martínez de Rosas (31). La obra contaba el trágico final de este guerrillero de 1808, que combatió con fiereza a los carlistas y acabó la guerra como fiel general de Espartero, al que defendió como regente y por el que se alzó en 1844, muriendo ajusticiado, junto a dos hijos, al año siguiente. Encaminada a ennoblecer la figura del mártir de la libertad, «gloria de la española nación», la obra contenía obligadas referencias a Espartero y Vergara. En ella se cuestionaba el que la reina no hubiese evitado la pena capital («Mas si en lugar de una inocente niña, / si otra que no Isabel, la Reina fuese...», dice Zurbano) y varios de los diálogos preparaban al espectador para que pudiera comprender la injusticia cometida. En los años de la guerra, el personaje de Cayo, el fiel acompañante de Zurbano en la realidad y en la obra, expresa los méritos contraídos por su general: «Si de la Reina Isabel / el trono afirmado está, / si luce al fin en España / el sol de la libertad, / después de Espartero, a nadie / a nadie se debe más / que de Zurbano y los suyos». En otra escena, Zurbano manda que no se fusile a un carlista, enemigo de la paz que se negociaba, al enterarse del abrazo de Espartero con Maroto; un abrazo de corazón entre «hermanos» que antes se combatían, que hacía que en España brillase, por fin, «la aurora de la paz».

Las obras estrenadas en Madrid el 17 de julio de 1855, con ocasión del primer aniversario de la revolución, prestaban atención a la figura de Espartero. Este es el caso de *Las barricadas de Madrid*, de Gaspar de Laserna, representada en el teatro Variedades, y de *La unión carlo-polaca*, de Francisco Robello, en el de la Cruz. Aquel día se repuso *Las Jornadas de Julio en Madrid*, en el teatro del Circo, que completó su función con la obertura de *Guillermo Tell* y el himno patriótico *El Pueblo libre*, dedicado a Espartero. Todas estas obras de circunstancias se mantuvieron en cartel hasta el día 19, asistiendo a su representación muchos espectadores vestidos con el uniforme de la milicia nacional (32).

La obra de Laserna, que conoció ocho representaciones, revive la revolución en Madrid con una puesta en escena de gran «espectáculo» (33). El prota-

(31) Se representó los días 5, 6, 7, 20 y 21.I.1855.

(32) *La Iberia*, 18.VII.1855, p. 4.

(33) *DOAM*, 29.VII.1855, p. 4.

gonista es un progresista llamado Santiago que admite la «unión liberal» con los vicalvaristas de O'Donnell siempre que la garanticen el jefe de su partido y el pueblo armado: «Unión: pero Espartero a nuestro frente! / Unión: pero Milicia ciudadana!». Entre los personajes que protagonizan la lucha popular está una heroína llamada Bruna, que lo mismo grita a los guindillas (municipales) un «¡mueran los polacos!», que les lanza un cacharro por la ventana a la voz de «¡viva Espartero!», siendo secundada por «todos los del pueblo». El último acto de la obra se titula «El triunfo del pueblo» y en escena aparece una barricada, junto a un improvisado «hospital de sangre», en la que no cesan de oírse los silbidos de las balas. Los disparos callan al saberse que la reina ha telegrafiado al duque de la Victoria para que venga a Madrid. Uno de los defensores de la barricada, el progresista Isidro, ve con ello que «nuestra esperanza está cumplida», siendo su viva a Espartero respondido por «todos». Santiago acaba la obra presentando al general como sostén de la nación y del pueblo libre:

Desde hoy la nación hispana,
 merced a nuestro heroísmo,
 descansa en el patriotismo
 del vencedor de Luchana!
 Si la libertad perdemos
 nuevamente; con tesón
 igual que en esta ocasión
 cien veces la ganaremos [...]
 Viva nuestra libertad!
 Viva el pueblo de Madrid!

Aunque en la obra hay vivas al «pueblo soberano», esta vez se cerraba con una referencia local.

El 17 de julio el duque de la Victoria asistió a la función del teatro de la Cruz, en la que se estrenaron dos obras del actor y dramaturgo Robello: el propósito *Un fusil del Dos de Mayo en 17 de Julio* (34), en la que actuó el autor, y el citado juguete *La unión carlo-polaca*. Robello había sufrido persecución en 1823 y destierro en Ibiza en 1848 y dedicó esta última obra a un compañero de infortunio, el capitán de nacionales y diputado progresista Miguel Ortiz Amor. Aunque Espartero solamente era mencionado en ella dos veces, la obra recalca la unión de la milicia con él, así como la idea de que el invicto general era garantía suficiente, más aún con el apoyo del pueblo armado, de que nunca llegarían al poder los moderados «polacos» y los carlistas, por más próximos que estuviesen cada día. A pesar del tono cómico y anticlerical de la obra, su personaje principal, el miliciano Benito, sella el contenido ideológico de la misma cuando dice que los opresores y déspotas son cosa del pasado y que las

(34) Obra con múltiples gritos a favor del «pueblo soberano»; establece una continuidad entre los patriotas de 1808, los «ayacuchos» del 43 y los revolucionarios de 1854; pide «Ley, libertad, Espartero / y Milicia nacional».

nostálgicas conjuras entre moderados y carlistas carecen ya de transcendencia porque hoy «brilla el hermoso lucero / para España placentero / de la santa libertad, / lo sostiene la equidad / y la espada de Espartero».

Las obras de 1856 que se relacionan con Espartero son de autores conservadores. El moderado *polaco* Adelardo López de Ayala, colaborador del periódico satírico *El Padre Cobos*, dirigido por Nocedal, estrenó en el teatro del Circo la zarzuela *El conde de Castralla*, con música de Oudrid, el 20 de febrero de ese año. En su tercera representación la obra fue suspendida por orden del gobernador civil de Madrid porque, según se dijo, resultaba ofensiva para el presidente del Consejo de Ministros, duque de la Victoria. La censura no había puesto ningún inconveniente y lo cierto es que en el libreto no se aprecian claras alusiones a Espartero. Sin embargo, en el contexto de entonces todos comprendieron que se ridiculizaba su imagen política. Como sabemos, Espartero simbolizaba al caudillo del pueblo libre. Aparecía con su victoriosa espada cada vez que la libertad corría peligro (1836) o que la opresora tiranía se apoderaba de la nación (1840, 1854). Aunque sus incondicionales salvaran su derrota de 1843, sus enemigos, como Ayala, sabían que no era invencible y que podía propiciarse su nueva caída del poder. Si Espartero podía ofenderse por la zarzuela, la milicia progresista también. En su representación los espectadores mostraron más desagrado que satisfacción y el gobernador previno las alteraciones públicas suspendiéndola.

La obra versa sobre la revuelta de las Germanías del siglo XVI. Antes de su estreno se extendió ya el rumor de que ridiculizaba la revolución de Julio y que el personaje de Cantimplora era Espartero. El Cantimplora de la zarzuela es, efectivamente, un ser ridículo al que sacan del manicomio para hacerle cabecilla de la plebe armada, un idiota al que todos engañan y que está obsesionado porque el Conde, el jefe del partido realista, reconozca su paternidad y le acepte como hijo. Cuando en Valencia, el Ciego le da «las riendas del poder» y es aclamado por el pueblo, Cantimplora se siente contento porque «hace el bien del país» y pide al cielo que le conserve su «popularidad» (el coro, en cambio, se ríe de él y le llama «engreído»). Estando los agermanados sitiados por el Conde en Játiva, Cantimplora quiere escaparse para ir a abrazar a su padre, el sitiador. Al final, la turba se rebela contra sus caudillos, el Conde vence, declarando «que en brazos del pueblo honrado / descansa la sociedad», y la compasión le hace devolver a Cantimplora al hospital, no por «loco», sino por «tonto» (35).

Quizá la clave no esté en la letra de la zarzuela sino en los rumores y en la elección del nombre de *Cantimplora* para designar a Espartero. Aunque la palabra tenga sus connotaciones, es posible que Ayala lo eligiese por el protagonista de la comedia *Mancho, piso y quemo!*, arreglada para la escena española

(35) COTARELO Y MORI (2000): 532-534; *El Clamor Público*, 21.II.1856, p. 4; *Gaceta Musical de Madrid*, 24.II.1856, p. 62; *La Iberia*, 25.II.1856, p. 4; *La Esperanza*, 3.III.1856, p. 3.

por Pérez del Castillo y estrenada en Madrid dos meses antes. En esta, el protagonista Anastasio *Cantimplora* tiene una cajita de rapé con la fotografía del general Espartero, que se convierte en pieza clave del enredo, y un sirviente, antiguo camarero, que se piensa que es su padre. Dejemos la sugerencia aquí. Aunque la zarzuela naufragó, Ayala, que se había dado a conocer con *Un hombre de Estado* (1851), obtuvo un rotundo éxito dos meses más tarde con *El tejado de vidrio*.

La coalición de gobierno se rompió cuando se cumplía el segundo aniversario de la revolución de Julio. Espartero cayó y fue sustituido por O'Donnell al que a su vez sucedió en octubre el moderado Narváez. En agosto de 1856, terminado ya el bienio de predominio progresista, se publicó el drama *La paz de Vergara-1839*, del narvaísta Francisco Botella. La obra tiene un carácter conservador y no parece que fuese representada. En ella no se menciona a Espartero, sino al «general en jefe» o «jefe superior», y los artífices de la paz son «los generales de las tropas beligerantes». Los diálogos subrayan el carácter civil de la guerra, en la que se matan los españoles entre sí, «hermanos» contra «hermanos». Todos maldicen la guerra y ningún liberal lucha por la libertad o carlista por la religión, sino por la patria y su rey, y lo hacen «por cumplir órdenes» o por «ambición», sin ningún entusiasmo. El coronel liberal Eduardo recibe la orden superior de ejecutar a los prisioneros carlistas perdonando la vida a uno de ellos. Cuando ha decidido salvar al padre de María, su prometida, se entera de que otro de los prisioneros es su hermano Enrique. Ante la difícil decisión de elegir entre su hermano o su futuro suegro, decide solicitar al general en jefe el perdón para los dos. Pero este, en respuesta a los últimos fusilamientos de los carlistas, ordena «una fuerte represalia» y que sean ejecutados los dos. Eduardo decide sacrificarse y dejarlos escapar, pero, por suerte para él, el «tratado de paz» y la amnistía de la reina le permiten salvarlos sin llegar a incumplir la ordenanza. En Vergara no hay «abrazo», sino «abrazos» de «las tropas españolas de ambos lados». La única exclamación de júbilo es para la reina, y Eduardo cierra la obra condenando la guerra «fratricida», demandando olvidar los «partidos» y pidiendo a todos que desde ahora se llamen «¡españoles no más, solo españoles!». En definitiva, se trata de una obra antiesparterista que niega al general progresista el título de Pacificador de España.

4. ESPAÑA SIN REY: LA SOLUCIÓN NACIONAL

El general Espartero se retiró a su casa de Logroño en agosto de 1856, donde permanecería el resto de su vida alejado de la política pública, más aún al perder la jefatura del partido progresista en 1864. Con la revolución de 1868, que derribó a la reina que su espada había sostenido, el nombre de Espartero volvió a ocupar a la opinión pública del país. El gobierno de Serrano y Prim rechazó de plano su candidatura para el trono de España por carecer de descen-

dencia que pudiese perpetuar la dinastía, lo que le obligó a buscar un monarca en las cancillerías europeas. Pero los revolucionarios que no querían un extranjero en la jefatura del Estado, miraron hacia él como la única solución patriótica y popular al problema de la interinidad. Sin intervención extranjera alguna, salvando la independencia nacional, los españoles, el pueblo soberano, elegiría la forma de gobierno y colocaría a Espartero en la jefatura, bien como monarca, bien como presidente de la república. Entre los republicanos, Orense y Garrido entraron en España proclamándole presidente. Por su parte, los progresistas más leales a Espartero y algunos monárquicos demócratas que simpatizaban con el ideario republicano, le defendieron para rey por ser el candidato que mayores garantías ofrecía para consolidar los logros revolucionarios tras el destronamiento de los Borbones, viendo también los segundos en su elección un posible *punte* hacia una futura república: a la muerte del general, con la democracia consolidada, los españoles tendrían la oportunidad de elegir entre una república o una verdadera monarquía hereditaria.

Los dramaturgos monárquicos fueron los primeros en plantear a los espectadores la disyuntiva entre monarquía o república durante la campaña electoral de diciembre de 1868. José María Gutiérrez de Alba, en *¿Quién será el rey?*, llamaba a Isabel II «la despiadada», rechazaba la idea de traer un monarca extranjero y, planteada la posibilidad de «vivir sin rey», recogía esa idea tan extendida entre los monárquicos avanzados de que la república era una forma de gobierno más perfecta que la monarquía, pero que era todavía un ideal, una opción de futuro a la que se llegaría con el tiempo, una vez progresasen el país y la cultura del pueblo: «La República, en conciencia, / es lo mejor, yo os lo digo; / pero tiene un enemigo / muy grande, que es la impaciencia». España, una «pobre madre» que había sufrido «siglos de opresión» y que acababa de librarse de las «cadenas», era la protagonista de la obra. Se trataba, pues, de una España libre, que se reunía con sus «hijos», las provincias españolas, para decidir quién sería el nuevo rey. Los reunidos, que representaban al pueblo soberano, rechazaban uno por uno todos los pretendientes extranjeros al trono, incluido Montpensier, y también a Alfonso de Borbón y Carlos VII (representado por un niño grandullón que no habla, haciéndolo en su lugar un fraile). Llegado a este punto, España caracterizaba al único español merecedor de la corona: «Un hombre lleno de gloria, / modesto, anciano, sin hijos, / que tiene los ojos fijos / en el fallo de la historia; / anciano, en fin, venerable, / que hasta se puede aceptar / cual puente, para pasar / a una República estable». De esta manera Gutiérrez de Alba proponía como rey a Espartero, por ser, además de garantía de la «soberanía nacional» y de los derechos y libertades del pueblo, una opción aceptable para los republicanos (pacientes). La obra termina con España recordando a los electores la transcendencia de su voto y la aparición, en el fondo del escenario, de una estrella luminosa con la frase, tan propia de Espartero, de «*Cúmplase la voluntad nacional*». Mientras aparecía «la estrella que alumbra al Cincinato español», en referencia al patricio y general romano modelo de

virtud cívica, la orquesta interpretaba el *Himno de Bilbao*, que evocaba al héroe de Luchana. La obra se estrenó el 11 de diciembre de 1868 en el madrileño teatro de Novedades, siendo llamado el autor dos veces a la escena, y se mantuvo en cartel hasta Nochebuena (36). Su representación en el teatro Principal de Málaga, en una función conmemorativa del aniversario del natalicio del general Espartero, el 27 de febrero de 1869, estuvo presidida por un retrato suyo, y entre los que leyeron composiciones poéticas se encontraba el joven republicano Flores García (37).

En octubre de 1868 se estrenó en Barcelona la comedia *Lo pronunciament*, de Jaume Piquet, que llama la atención por las veces que en ella se repite la palabra «Espartero» (38). La escena transcurre en una casa de Barcelona el día del triunfo de la revolución, ante la cual se retratan los diferentes personajes. El que aquí interesa es Rufino, un «esparterista» exaltado que, con la ayuda de su prometida Carmeta, acaba convenciendo a su futuro suegro de las ventajas del cambio político. Al principio de la obra se indica que la fiesta revolucionaria local se inició con la quema del retrato de Isabel II y los vivas a favor de Espartero («l'avi», el abuelo), con lo que el viejo general pasa a representar la revolución triunfante: la libertad y los derechos del pueblo soberano, aunque también las demandas populares como las que expresan el grito de «¡abajo los jesuitas!» y la quema de las casetas de consumo.

Todavía en 1868, el 19 de diciembre, se estrenó en el teatro de Los Bufos Madrileños (Circo Paúl), la zarzuela *Así en la tierra como en el cielo*, con letra de Salvador María Granés y música de Gabriel Balart. Haciendo honor al nombre del teatro en que se representó, todo en esta obra era bufo, disparatado y contradictorio. Sin embargo, al público le gustó por sus cancanes y porque tenía que averiguar qué político representaba cada uno de sus estrambóticos personajes. Dedicada al poeta y ministro López de Ayala, la obra nos presenta a los dioses del Olimpo regidos por Júpiter, que decide bajar a la tierra a visitar los sitios de alterne del Madrid revolucionario; de regreso al Cielo, se encuentra con que Juno (Isabel II), Caco (González Bravo) y Marte (¿Izquierdo?) han implantado un régimen tiránico y despótico. Júpiter (Espartero) hace circular una hoja clandestina en la que da el «grito de *abajo Venus*» (los Borbones) y dice «que él de la libertad / es la figura simbólica», por lo que cede el «plan estratégico» y la «gloria» a Neptuno (Topete) y Apolo (Prim), que deciden armar «la gorda» al grito de «¡viva el Olimpo con honra!». Puestos de acuerdo en romper las «cadenas», Júpiter sentencia el plan revolucionario: «Pues cúmplase a toda costa / la voluntad nacional». Al final Juno huye, cayendo su «dinastía», y en el «Séptimo Cielo» se implanta un régimen muy liberal: «libertad de aso-

(36) *DOAM*, 13.XII.1868, p. 4; RECLUS (2007): 147-149. Cf. RUBIO JIMÉNEZ (1994): 132-136; CAIRE-MÉRIDA (2006): 267-269.

(37) *El Avisador Malagueño*, 2.III.1869, p. 3; PINO (1985): 298.

(38) La estudia CAIRE-MÉRIDA (2007): 14-15.

ciación, / de enseñanza, de reunión, / de cultos, y en fin, de todo». Júpiter, vestido de capitán general, anuncia que ya luce «el sol de la libertad» —del «progreso» y «la democracia», añaden otros— y que «hoy la majestad no existe». Todos muestran su júbilo con un «¡viva nuestro gobernante!», y Júpiter reparte el «turrón» de las poltronas ministeriales, empezando por Pan (Serrano), al son del himno de Riego. En definitiva, en el Olimpo pasa lo mismo que en la tierra española, y la obra sugiere que sea Espartero el nuevo jefe del Estado, sin entrar en el dilema de monarquía o república (39).

Los esparteristas hicieron lo que pudieron por promocionar a su candidato. Así el barítono Baldomero Martínez, admirador como su padre del general, dedicó la función de su primer beneficio a Espartero, en el teatro de Mahón el 29 de enero de 1869 (40). Pero no todos eran admiradores del héroe de Luchana. En noviembre de ese año, aprobada ya la Constitución monárquica, Francisco Pérez Echevarría, que colaboraba en la prensa unionista, estrenó *Don Tomás II*, para ridiculizar la candidatura del duque de Génova, Tomás de Saboya. Este aparece como el hazmerreír del pueblo y es rechazado como marido por la Duquesita (España), porque «no quiere tener esposo / que no hable el idioma hermoso / que habló el inmortal Cervantes». La obra favorecía a Montpensier y en ella se descartaba a Espartero de un plumazo. Estando el gobierno reunido, el presidente Millán (Prim) preguntaba a sus ministros qué les parecía el candidato «Zimarintingham» y, ante la dificultad de pronunciar el nombre alemán, el ministro andaluz preguntaba: «¿Qué tal lez parece a uztedez / Don Baldomero, zeñores?»; a lo que el primero respondía: «¡Don Baldomero!... para eso...», y pasaban a tratar de otro aspirante al trono.

En *Don Baldomero*, estrenada en el teatro de Novedades el 29 de enero de 1870, el republicano José Mariano Vallejo ridiculizaba la candidatura montpensierista y proponía a Espartero como rey, por considerarlo la única «solución patriótico-popular». La acción transcurría en el ayuntamiento de un pueblo. Sus personajes evocan a los ministros (los tíos Colás, Cristino...), el duque de Montpensier (el tío Antonio, el Naranjero) y el propio Espartero. El asunto de la elección del rey se transmutaba en el de la designación del nuevo médico por el gobierno municipal. Todos los ediles habían estado de acuerdo en echar al anterior galeno (Isabel II) y en poner en su lugar a Tomás (de Saboya), pero esta candidatura había fracasado. Los que apoyan al Naranjero piden unidad en la nueva designación, pero el tío Pollino (Ruiz Zorrilla) recela de hacer más concesiones a los conservadores en pro de una coalición de gobierno que no contentaba al pueblo; pues los «viejos» (monárquicos), querían médico, y los «jóvenes» (republicanos), no. Tras postularse el Naranjero para médico, su idoneidad es cuestionada por ser extranjero (es «franchute» o, a lo más, «español mixto de franchute», dice el tío Juan, es decir Prim) y, además, familiar del

(39) Cf. RECLUS (2007): 162-164.

(40) APE.

médico cesado (un Borbón). En plena discusión, entra en el consistorio una ronda de mozos cantando «*La Virgen del Pilar dice...*», que representa al pueblo republicano. Uno de los jóvenes rechaza de plano que haya un nuevo médico, pero Justo, el cabecilla del grupo, convence a los suyos de que hay que ser respetuosos con los padres, que quieren médico, y logra que el ayuntamiento rechace al Naranjero y proclame para el puesto a don Baldomero, que había traído «la paz a esta tierra» y aún aclamaba el pueblo. Tras agotar sus excusas, Baldomero termina aceptando la plaza de médico (rey) al grito «¡Que viva el pueblo!», lo que provoca el regocijo general con el que acaba la obra.

Un último intento a favor de Espartero como rey lo hizo Benito Vicente Garcés con la pieza *¡Viva... la muerte!*, publicada bajo el seudónimo de *Un granuja de esta corte* en agosto de 1870. La obra criticaba que el empeño del gobierno por elegir un extranjero para rey de España hubiese motivado la guerra franco-prusiana. Las naciones europeas están representadas por barrios, alcaldes (el prusiano tío Palermo, el francés tío Peleón) y vecinos (Gran-Araña, Galantia, Zarovia). España está personificada por la viuda Espadaña que considera a todos sus pretendientes unos «mocosos» y que, concedida la «libertad para elegir marido», se adelanta al proscenio y dice, encarándose con el director de orquesta: «¡Chico! ¡Toca el himno de Espartero!», que suena mientras cae el telón.

Referencias a Espartero se pueden encontrar en otras obras del Sexenio, pero aquí mencionaremos solo una más: *La passió política*, de los republicanos Juan Alonso del Real y José Roca, que fue estrenada en el Gran Teatro de los Campos Elíseos de Barcelona el 30 de junio de 1870. En ella se criticaba al gobierno monárquico por haber traicionado el espíritu popular, democrático y republicano de la revolución de 1868. Se trata de una parodia satírica de la Pasión de Jesucristo en la que los personajes bíblicos son sustituidos por figuras alegóricas y políticos del momento: Cristo es Salvador Espanyol; la Virgen, la Verge Democràcia; Magdalena, Magdalena Espanya; la Verónica, la Verònica Revolució; Pilatos, Joan Pilat (Prim); Caifás, Práxedes Caifás (Sagasta); Herodes, Paco Herodes (Serrano), etc. La obra empieza simulando la Última Cena y acaba con la crucifixión de Salvador, el pueblo español, en la plaza de la Libertad. En la última escena, ante el cuerpo del crucificado, al exclamar Joan (Prim) «¡Justicia!», aparece Revolució al frente de las «turbas» y la tierra se abre, apareciendo las sombras mudas de los mártires de la libertad española: desde los comuneros Padilla y Bravo hasta los republicanos Guillén y Carvajal, pasando por Lanuza, Riego y Torrijos. En la obra aparecen también los apóstoles de la República (Castelar, Pi, Figueras, Suñer) y el personaje de Espartero, Baldomero Pere, no sale del todo mal parado al corresponderle el papel de san Pedro. Mientras suena el himno de Luchana, Pere responde al ser preguntado por Salvador: «¿Qui es aquet desgraciat?», pero luego se arrepiente y, aunque en la obra no se diga, cabe la esperanza de que termine cumpliendo con su misión al frente de la nueva fe popular. La obra se publicó con ilustraciones y Pere apa-

recía con la espada de Luchana y un gallo, en referencia a las palabras pronunciadas por Jesucristo en la Santa Cena (41).

Como reconocimiento de sus méritos para ocupar el trono y de su patriótica conducta, de respeto a la voluntad de las Cortes, el monarca Amadeo I compenso a Espartero con el título de príncipe de Vergara, con tratamiento de alteza, en enero de 1872.

5. LA MUERTE DEL HÉROE

Tres meses después del fallecimiento del príncipe de Vergara, ocurrido el 8 de enero de 1879, el teatro Novedades de Madrid organizó una función extraordinaria en su memoria para «rendir un justo tributo de admiración y respeto a una de nuestras primeras glorias nacionales». El sargento de infantería Ángel Gamayo escribió para la ocasión un drama «episódico-nacional de gran espectáculo» titulado *Espartero o el héroe de Luchana*, que fue anunciado en la prensa como «biográfico-histórico-nacional». El autor se había dado a conocer como dramaturgo una década antes (*La blusa*, 1869) y, previamente a su ingreso en el ejército, había sido periodista y director de *La Juventud Republicana* (Madrid, 1873). Vencidos los problemas del montaje, que habían obligado a suspender su ya anunciada representación, por fin la obra fue estrenada con el título de *Don Baldomero Espartero* el 17 de abril de 1879. La lectura de poemas ante el busto del general completó el homenaje (42).

La obra tenía un carácter biográfico e histórico. A través de la vida de varios personajes que conocían a Espartero cuando era estudiante en el convento de Almagro, y se caracterizan por su entusiasmo patriótico, se va reconstruyendo la biografía del general entrelazada con ciertos episodios de la historia reciente, que conforman los once cuadros del drama. Los tres primeros cubren los años de la Guerra de la Independencia. Se resalta cómo el joven Baldomero, «el estudiante más aplicado», dejó los libros en 1808 porque deseaba «luchar como soldado por la santa independencia de [su] patria», «ejemplo» que se propagó entre sus compañeros. Los dos siguientes cuadros cubren el paso de Espartero por América, pero la acción del cuarto, llamado «El Zurriago», transcurre en Madrid, lo que permite no retratar al biografiado ante la reacción de 1823, sino a unos personajes liberales exaltados que deciden marcharse a América. El quinto cuadro es «La batalla de Ayacucho», en la que un prisionero de los independentistas americanos relata cómo el teniente Espartero había venido a América en 1815 «a luchar de nuevo por la integridad de su patria» y pasado, «conquistándolo con su sangre y con su espada en solo catorce años, de sencillo y oscuro soldado, hijo del pueblo, [...] a la categoría de oficial general»; de haber

(41) Cf. FÀBREGAS (1969): 131-132.

(42) El manuscrito en BNE, MSS/14347/10. *La Iberia*, 12, 17 y 18.IV.1879.

estado el brigadier Espartero en América, y no comisionado en la Península, concluía, «no hubiéramos sido vencidos en Ayacucho».

Los cuadros sexto y séptimo, «La noche de Bilbao» y «El puente de Luchana», se dedican a narrar la heroica hazaña de 1836. Hasta ahora habíamos visto en el escenario a Espartero transfigurado en el cabecilla Cantimplora, el dios Júpiter, en un médico de pueblo o en el san Pedro de la revolución, pero en esta ocasión, por primera vez un actor representaba el papel del verdadero general antes de la batalla. Veamos el apunte del autor: «la patrulla presenta las armas y el tambor bate marcha al entrar un general envuelto en una larga capa, mira a escena y haciendo una señal con el bastón sale por el sitio opuesto seguido de algunos oficiales y soldados». Durante esta fugaz aparición un personaje exclama «Qué hombre! Su alma grande le hace superior a todos. ¡Viva el general Espartero!» y, tras ser unánimemente respondido, otro augura el resultado del combate: «La victoria será nuestra, que cuando hay caudillos de esa valía los ejércitos son invencibles». Todavía hay una segunda aparición del general tras la victoria: «se oye el himno de Riego [...] y Espartero a caballo y con una bandera pasa el puente [de Luchana] seguido de sus soldados, al resplandor rojizo del incendio y a los acordes más fuertes y marcados del himno de Riego». El cuadro octavo da cuenta de la entrada del general en la plaza de la Cebada de Madrid en 1840. Antes de su llegada, un hombre comenta que Espartero «nos dio en Vergara la paz», «todo se lo debe a sí mismo» y es admirable que «de un simple estudiantillo [esté] ya próximo a ser Regente». También es el ídolo de una mujer que manifiesta que «como buena madrileña tengo muchas simpatías por el general Espartero, como que tengo su retrato en la sala de casa». Por tercera y última vez aparece en escena Espartero mientras que es aclamado por el pueblo: «saludando, para el caballo entre los vítores y acordes del himno de Riego», y con gritos a la libertad y al Duque cae el telón. Las tres apariciones, una a pie y dos a caballo, tienen en común que Espartero no habla, pues su figura es un símbolo de la libertad, incluso en una obra biográfica como esta.

A partir de aquí el interés de la pieza dramática es menor, pues ya está subrayada la gloria del caudillo militar y la idolatría que levanta entre las clases populares. Por eso la obra obvia hechos como el bombardeo de Barcelona, la caída del regente, su exilio en Londres y la revolución del 54. En el cuadro noveno se justifica la decisión de Espartero de retirarse a Logroño y se habla de que, tras su «caída», ha empeorado la vida del país en 1856. En el décimo, un par de militares, ancianos como Espartero, charlan en tono pesimista sobre el estado del país en 1879. Uno se queja de cómo han cambiado los tiempos: «hoy el pueblo español atraviesa uno de esos tristes y lentos períodos de descomposición moral que no deja más que páginas en blanco en el libro de la Historia». El otro parece darle la razón: es «un pueblo cadáver», «hoy apenas existe la familia» y hay españoles que se avergüenzan de «pronunciar los sagrados nombres de Patria y Religión». El hijo de uno de ellos, un capitán llegado de la guerra de Cuba, comenta que «la integridad de la patria se ha salvado», pero no

muestra por ello entusiasmo: Colón no habría descubierto América «si hubiera adivinado llegara un día en que sus virginales florestas no fueran más que un inmenso osario de cenizas españolas». Al llegar la noticia de la muerte de Espartero, uno de ellos lo caracteriza como «héroe», «caudillo» y sobre todo «hombre honrado»: «supo desde su modesta cuna» alcanzar «el cetro pesado de Castilla» y rechazar después «la púrpura»; «hijo del pueblo al pueblo fue a morir»; emocionado, acaba elevándolo al panteón nacional: «¡Espartero es una gloria española y España es inmortal, no muere nunca!». El último cuadro presenta el Templo de la Inmortalidad, en el que aparece España con una bandera y, mientras suena el himno de Riego «muy piano», hace un canto al ilustre general: «Hijo del pueblo fue. Su noble espada / desenvainó a la voz de ¡Independencia! [...] Contra el error luchó [...] Soldado y Rey... hoy es su nombre gloria / ¡La página mejor de nuestra Historia!»; «un héroe para un pueblo es la esperanza», y él lo fue.

Otro aspecto del impacto escénico de Espartero fue su popularidad, reflejada también en el teatro sin contenido político. Desde los años cuarenta las referencias intrascendentes a «Espartero», «Luchana» o el «Abrazo de Vergara», son frecuentes en las comedias. Son palabras que formaban parte del lenguaje coloquial, y no menos de treinta obras utilizan expresiones que aluden al imaginario popular sobre Espartero y sus legendarias hazañas (43). La estatua ecuestre de Espartero daría lugar también a una conocida expresión, pero como se ve, llovía sobre mojado.

6. CONCLUSIÓN

Durante cuarenta años la figura de Espartero ocupó la atención del público que asistía a los teatros. Es obvio que las obras dramáticas eran un instrumento para influir en la opinión política del país. Aunque la mayoría de las obras aquí estudiadas sirvieron para construir una imagen favorable del general Espartero, de sus seguidores y de la opción liberal que representaba, también se constata que los dramaturgos antiesparteristas recurrieron a la escena para deslegitimar su poder en 1843 y 1856.

A juzgar por las obras analizadas, la imagen de *caudillo liberal* acompañó a Espartero desde 1836 hasta el final de sus días. No obstante, dicha imagen no fue inmutable y varió en función de las coyunturas revolucionarias de 1840, 1854 y 1868.

(43) Entre ellas se encuentran las siguientes: «¡Bravo...! ¡Otra edición del abrazo de Vergara!» (*El pelo de la dehesa*, 1840); «si vales más que Vergara» (*La batelera de Pasajes*, 1841); «como Espartero... que había de recibir un abrazo de un faccioso» (*La escala del matrimonio*, 1861); «¡Viva Espartero! (echándose en sus brazos loco de alegría)» (*El piano parlante*, 1863); «¡jota y que viva Espartero!» (*El corazón baturro*, 1876), etc.

Como es sabido, el período de la guerra civil fue el momento en que se construyó su figura liberal como héroe nacional y padre pacificador de la patria (44). El teatro de esos años refuerza esta apreciación, si bien tuvieron mayor repercusión las obras que ensalzaban su faceta de invicto *caudillo militar, liberador* del pueblo español de la tiranía carlista, que las dedicadas a subrayar su papel *pacificador* en Vergara. En 1840, su imagen de caudillo militar se atenúa al convertirse (como presidente del gobierno y luego regente) en un *caudillo político*, nacional y popular. Espartero aparece como el *ídolo del pueblo* liberal, que se define frente a sus adversarios carlistas y moderados. Sobre su caudillaje, las obras de teatro insisten en sus excepcionales atributos personales, puestos de manifiesto durante la guerra en Luchana, Vergara y Morella, pero también en sus apoyos populares y, muy especialmente, en la pretendida unión que existía entre la milicia nacional y el ejército. El período 1840-1843 fue el momento crítico del caudillaje de Espartero ya que no parece que lograrse crear unas extensas y sólidas redes clientelares para mantenerse en el poder. Sobre esta cuestión, las obras estudiadas aportan poca luz y deberían estudiarse otras referidas a la acción de gobierno, los partidos, las elecciones, la prensa, las actitudes ante la Iglesia y el Papa, etc., para aproximarse a las debilidades de su caudillismo.

En 1854, la figura política de Espartero más atractiva es ya mítica: la del *caudillo del pueblo*. No es solo el general revestido de carisma y popularidad, ni tan siquiera el héroe popular de la guerra, sino algo más: un caudillo redentor que se identifica con la lucha y los derechos del pueblo. Lo que Espartero garantiza ahora no es una mera «victoria militar» de las fuerzas liberales contra las absolutistas, sino una «victoria popular», revolucionaria, de un pueblo que conquista en las barricadas sus derechos y libertades. Su figura se convierte así en un mito movilizador, del que se apropiarán los sectores liberales más radicales, incluidos los demócrata-republicanos. En la retórica identitaria sobre el pueblo oprimido por unos antipatrióticos enemigos domésticos, como la Iglesia y sus defensores, a los que acabará sumándose Isabel II (su dinastía o la monarquía), la figura mitificada de Espartero aparecerá como un referente en el momento del triunfo. Una imagen de Espartero como líder o caudillo del pueblo ya se había esbozado en 1840, pero era en el sentido de que el pueblo se identificaba con un héroe o ídolo real, no mítico, al que estaba dispuesto a seguir para salvar la libertad de la patria y la independencia nacional. La nueva imagen tiene otro sentido: ahora es un Espartero imaginario el que se identifica con el pueblo «esclavo y sufriente» y, formando parte de él, le guía en su lucha hacia la libertad. Por primera vez, el nombre de Espartero se asocia claramente con las exaltaciones al «pueblo libre y soberano». Ambas acepciones laten en el feliz título del libro del conde de Romanones: *Espartero, el general del pueblo* (1932).

(44) MARTÍN ARRANZ (1987): 107-108; SHUBERT (2000): 198-199; DÍAZ MARÍN (2011): 183.

En 1868, los dramaturgos esparteristas, monárquicos y republicanos, presentaron a Espartero como la salida más patriótica y popular al gran problema nacional de la interinidad política, cerrada dos años después con la elección del rey Amadeo. Con esto no hicieron sino sumar esfuerzos a lo que hacían sus correligionarios en discursos públicos y en la prensa. Pero lo más interesante es que ahora Espartero aparece como *símbolo de la Libertad* («de la libertad / es la figura simbólica», escribe Granés), no como una figura decorativa o legendaria, sino como una representación política cargada de significado para un pueblo que anhela la democracia. Y como símbolo nacional que representa una idea o aspiración política extendida, se mantiene en los primeros años de la Restauración.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, M. B. (1840): *Los percances de un carlista*, juguete dramático, en prosa y verso, Madrid, Boix.
- AYGUALS DE IZCO, WENCESLAO (1854): *Un héroe de las barricadas*, monólogo patriótico, Madrid, Ayguals.
- ALONSO DEL REAL, JOAN; y ROCA, JOSEPH (1870): *La passió política*, tragi-comedia satírica é histórica en quatre actes y onze quadros, Barcelona, López Benagosi.
- BOTELLA Y ANDRÉS, FRANCISCO (1856): *La paz de Vergara-1839*, drama en tres actos, Madrid, Lalama.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, MANUEL (1837): *Las improvisaciones*, improvisación dramática en un acto, Madrid, Piñuela.
- (1883): «Prefacio del autor a la edición de 1850», en *Obras*, Madrid, Ginesta, I, pp. LVIII-LXIV.
- y ROMEA, JULIÁN (1840): *La Ponchada*, improvisación cómica en un acto, Madrid, Yenes.
- BRETÓN Y OROZCO, CÁNDIDO (1883): «Apuntes sobre la vida y escritos de don Manuel Bretón de los Herreros», en M. BRETÓN DE LOS HERREROS, *Obras*, Madrid, Ginesta, I, pp. III-XVII.
- CAIRE-MÉRIDA, MARIE-PIERRE (2006): «Teatro y política durante el Sexenio Democrático (1868-1869)», *Moenia*, 12: 265-272.
- (2007): «La revolución de 1868 en el teatro representado en Barcelona», *Dionisio*, 13: 11-19.
- CIRIA Y NASARRE, HIGINIO (1912): *Primer Aniversario del Abrazo de Vergara*, Madrid, Ducazal.
- COTARELO Y MORI, EMILIO (2000) [1934]: *Historia de la zarzuela*, Madrid, ICCMU.
- DÍAZ MARÍN, PEDRO (2011): «Espartero: el regente plebeyo», en EMILIO LA PARRA LÓPEZ, coord., *La imagen del poder*, Madrid, Síntesis, pp.177-209.
- F. H. F. (1841): *La noche del 7 de octubre de 1841 en Madrid*, propósito dramático en un acto, Madrid, Repullés.

- FÀBREGAS, XAVIER (1969): *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62.
- GARCÉS, BENITO VICENTE (1870): *¡Viva... la muerte!*, contrasentido inmoral e impolítico de julio de 1870, en dos actos y cuatro cuadros y en prosa, original de *Un granuja de esta corte*, Madrid, Núñez.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ANTONIO y GIL, ISIDORO (1837): *El sitio de Bilbao*, drama de circunstancias en dos actos, en prosa y verso, Madrid, Yenes.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, GRACIA (1998): «La dimensión política de Bretón de los Herreros durante la primera mitad del siglo XIX», *Brocar*, 21: 321-357.
- GRANÉS, SALVADOR MARÍA (1869): *Así en la tierra como en el cielo*, zarzuela mitológico-terrestre en tres actos y verso, música de Balart, Madrid, Rodríguez.
- GUTIÉRREZ DE ALBA, JOSÉ MARÍA (1868): *¿Quién será el rey? o Los pretendientes*, cuadro jocoso escrito sobre un asunto muy serio, Madrid, Minuesa.
- Hoja de servicios del Excmo. Sr... D. Baldomero Espartero*, Barcelona, Ramírez, 1861.
- HORMIGÓN, JUAN ANTONIO, dir. (1996): *Autoras en la historia del teatro español*, Madrid, ADEE, Vol. I.
- J. M. P. (1843): *Farsa política o llámese pronunciamiento*, Melo-mimo-drama-pantomímico-político-burlesco, en nueve cuadros y en verso, representado en julio de 1843, Madrid, Agudo.
- LASERNA, GASPARD (1855): *Las barricadas de Madrid*, drama de espectáculo, en tres actos y en verso, Madrid, Castillo.
- LÓPEZ DE AYALA, ADELARDO (1856): *El conde de Castrella*, zarzuela en tres actos y en verso, música de Cristóbal Oudrid, Madrid, Álvarez.
- MARTÍN ARRANZ, RAÚL (1987): «Espartero: Figuras de legitimidad», en JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO, comp., *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, Madrid, CIS, pp. 101-128.
- MARTÍNEZ DE ROSAS, A. S. (1855): *Martín Zurbano*, drama en tres actos y en verso, Madrid, Castillo.
- MORILLA, FELIPE (s.a.): *Lo que son los carlistas o efectos de la guerra civil*, drama en tres actos, León, Lopetedi.
- NIEVA, JUAN JOSÉ y SURICALDAY, CAYETANO (1854): *El puente de Luchana*, drama en cinco actos y en verso, Madrid, González.
- OJEDA ESCUDERO, PEDRO (2006): «Lecturas nacionalistas de la historia. El teatro patriótico en la España liberal de mediados del siglo XIX», en CINTA CANTERLA, ed., *Nación y constitución: de la Ilustración al liberalismo*, Sevilla, SEESD, pp. 535-551.
- PÉREZ DEL CASTILLO, JOSÉ (1855): *Mancho, piso y quemo!*, comedia en un acto, Madrid, López.
- PÉREZ DE ECHEVARRÍA, FRANCISCO (1869): *Don Tomás II*, comedia (hasta cierto punto) en verso, Madrid, Alonso.
- PINO, ENRIQUE DEL (1985): *Historia del Teatro en Málaga durante el siglo XIX*, Málaga, Arguval.
- PIQUET, JAUME (1868): *Lo pronunciament*, apropósito en un acto, Barcelona, Gaspar.
- R. M. (1842): *La caída de Morella*, pieza bilingüe en un acto, Barcelona, Estivill.

- RECLUS, ELÍAS (2007): *Impresiones de un viaje por España en tiempos de revolución*, Logroño, Pepitas de calabaza.
- Reseña histórica del glorioso alzamiento de 1840*, Madrid, Lalama, 1840.
- RICO Y AMAT, JUAN (1976) [1855]: *Diccionario de los políticos*, Madrid, Narcea.
- ROBELLO Y VASCONI, FRANCISCO, El Tío Fidel (1843): *La patria sin patriotas o El cortijo revuelto*. Cómica comedia-dramático... en dos actos, Madrid, Hernández.
- (1856a): *La unión carlo-polaca o Una carta de Bayona*, juguete cómico en un acto, en prosa y verso, Madrid, González.
- (1856b): *El fusil del Dos de Mayo en 17 de Julio*, apropósito dramático en un acto y en verso, Madrid, González.
- ROMERO PEÑA, MARÍA MERCEDES (2006): *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, FUE.
- RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS (1994): «José Gutiérrez de Alba y los inicios de la revista política en el teatro», *Crítica Hispánica*, 16 (1): 119-140.
- RUIZ SILVA, CARLOS (1985): «Política y guerras civiles en la obra de García Gutiérrez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 415: 91-100.
- SHUBERT, ADRIAN (2000): «Baldomero Espartero (1793-1879): Del ídolo al olvido», en ISABEL BURDIEL y MANUEL PÉREZ LEDESMA, coords., *Liberales, agitadores y conspiradores*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 183-208.
- SURICALDAY, CAYETANO y GARCÍA GONZÁLEZ, MANUEL (1854): *El sol de la libertad*, loa improvisada, Madrid, González.
- SURICALDAY, CAYETANO y PALACIOS Y TORO, FRANCISCO (1854): *Las Jornadas de Julio en Madrid*, drama en tres actos y un prólogo, Madrid, Fortanet.
- VALDELOMAR Y PINEDA, JAVIER (1843): *El sitio de Sevilla*, improvisación en prosa y verso, en cuatro cuadros, Sevilla, Álvarez.
- VALLEJO, JOSÉ MARIANO (1870): *Don Baldomero*, solución patriótico-popular en un acto, Madrid, El Teatro.