

**EL TEATRO POLÍTICO  
EN LA ESPAÑA DEL XIX**

Gregorio de la Fuente Monge (Coord.)



## INTRODUCCIÓN

### LOS ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO POLÍTICO DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Aunque el teatro político tiene antiguos orígenes y está presente en el Barroco, su afloración con vocación de permanencia está ligada al fenómeno de la modernidad. El teatro, como arma política contra el poder o sus adversarios, se asienta con las revoluciones antiabsolutistas y recibe su impulso definitivo con la francesa de 1789. Su aparición acompaña a la de los modernos parlamentos, las nuevas ideas de soberanía, las elecciones ciudadanas, las Constituciones y cartas de derechos, la aparición de la opinión pública e, incluso, los primeros movimientos sociales. Por ello, teatro y periodismo políticos irán de la mano desde su mismo nacimiento como vehículos de comunicación social complementarios. Como nuevo fenómeno, este teatro irrumpiría en España con la crisis de 1808.

Además de literatura de ficción, el teatro es espectáculo público. Como texto dramático, su influencia social se limita a su difusión en el mundo de los lectores, cuya dimensión en la España del XIX era aún reducida por el elevado analfabetismo, la escasez de bibliotecas públicas y otras circunstancias. En este sentido, el teatro político impreso no tenía mayor repercusión social que un folleto o un artículo de prensa. En cambio, como espectáculo y literatura oral, la representación teatral era un medio de comunicación directo con el público con gran capacidad para influir en las actitudes y opiniones de los espectadores, incluidos aquellos que carecían de hábitos de lectura. Pese a que la disponibilidad de teatros y compañías y el precio de las entradas limitasen su incidencia social, su impacto directo sobre el público convertía la representación teatral en un instrumento de comunicación privilegiado y potencialmente útil para la política. El teatro político escenificado podía alcanzar una repercusión social mayor que el impreso, con una eficacia equiparable al púlpito y a la tribuna pública laica.

Junto a las corridas de toros, el teatro era la diversión preferida de los españoles del ochocientos, especialmente en el medio urbano. El teatro apelaba tanto a la razón como a las emociones de los espectadores para tratar de influir en su

percepción de la realidad, fuese para cambiarla o reafirmarla. A través de unos personajes verosímiles o alegóricos, encarnados por actores, que expresaban ideas y sentimientos, el dramaturgo transmitía una interpretación complaciente o crítica de la política, dotada de sentido para el espectador. Una imagen del poder o del mundo político que reforzaba con una puesta en escena en la que empleaba todos los recursos a su alcance (enseres y objetos reales, retratos, símbolos, luces, sonidos, músicas, himnos, canciones, bailes...) para impresionar y ganarse al público. Dado su potencial pedagógico, adoctrinador, propagandístico y movilizador, el poder político siempre intentó controlar el teatro a través de la censura del texto y la prohibición de su representación. Aunque los gobiernos liberales renunciasen en diferentes momentos a la censura previa y acabasen por desecharla, nunca se privaron de la potestad de suspender una obra en cartelera de la que temiesen sus efectos políticos por razones de orden público (1).

No resulta fácil definir el ámbito de «lo político» en las obras de teatro del siglo XIX. Al igual que en el *cuarto poder*, en la escena primaba la opinión partidista, cuando no maniquea. El teatro político buscaba mediar, justificar, fiscalizar o condicionar las decisiones políticas influyendo en la opinión pública y la movilización ciudadana. Pero la actividad política de los escritores no se reducía a las críticas o alabanzas al poder, traducidas en apoyo o desaprobación de sus adversarios, pues sus obras participaban de los debates públicos o, en otros casos, ayudaban a generarlos al convertir los conflictos sociales latentes en manifiestos.

Si bien todo teatro político remite al presente, pues en caso contrario difícilmente podría conectar con las inquietudes del público, el que habitualmente se denomina «de actualidad» (o «de circunstancias») se refiere a las luchas y acontecimientos políticos del día (la coronación de un monarca, un debate parlamentario, unas elecciones, una crisis ministerial, la denuncia de una injusticia social, un cambio revolucionario, un conflicto armado civil, una guerra internacional, etc.). Aunque el teatro político pueda perseguir objetivos muy variados, siempre tendrá una dimensión propagandística destinada a recabar apoyos sociales para la causa que defiende. El teatro político de confrontación de ideas partidistas (patriotas vs. afrancesados, liberales vs. absolutistas, republicanos vs. monárquicos, etc.) apelará siempre a la opinión pública para obtener de la población apoyos concretos (votos electorales, reclutamiento armado o político, auxilios económicos para una guerra o un monumento, socorros para víctimas políticas, simpatías o identificación con un programa...). Pero este teatro de confrontación necesita para desarrollarse de unos márgenes mínimos de libertad política. Sin libertad de expresión, sin una opinión pública que se manifieste de manera rutinaria, con una férrea censura y represión, lo único que cabe encontrar son obras de exaltación del poder; un teatro político convertido en vehículo de propaganda oficial para respaldar a los grupos identificados con el

---

(1) Sobre censura, GIES (2011).

régimen vigente. No por ello debe menospreciarse el tradicional teatro alentado por el poder, pues también cumple una función política al promover un consenso hacia las instituciones existentes. Entre el momento de mayor libertad —el abierto por la revolución de 1868, en el que se encuentra un variado teatro de rivalidad política— y el de menor —los dos períodos absolutistas de Fernando VII, cuando prima la adulación al monarca— se inserta el resto del teatro político de la España del siglo XIX.

Las manifestaciones del teatro político decimonónico no se reducen a las alabanzas oficiales, las críticas al poder o las disputas partidistas, pues también existió un teatro patriótico y nacionalista. Reforzar los vínculos históricos entre los españoles y promover la defensa de España solo llegó a ser conflictivo cuando el rey fue despojado de la soberanía en beneficio de la nación. Entonces el patriotismo derivó en nacionalismo y esto hizo surgir un teatro de confrontación entre absolutistas y liberales; luego, entre estos y los conservadores católicos que antepusieron la religión a la nación liberal; y, por último, al acabar el siglo, el consenso nacional se rompería al brotar un nacionalismo catalán y otro vasco alternativos al del Estado español. Con todo, lo que marcó la tónica del XIX fue el teatro patriótico en manos de los liberales, que hicieron una importante contribución a la socialización política de los españoles en la cultura nacional y la lealtad al Estado. Aunque hubiese otras manifestaciones, como la emanada de los movimientos sociales, las dejaremos aquí de lado para pasar a analizar lo que entienden los historiadores por teatro político.

Aunque los avances historiográficos en este terreno hayan sido importantes, no contamos aún con una síntesis de conjunto sobre el teatro político español del siglo XIX. El ensayo de mayor recorrido, basado en fuentes indirectas, es un artículo de Manuel Morales Muñoz (2006) que abarca los años 1808 a 1869. Reseñemos, pues, las investigaciones de las últimas décadas y las historias generales del teatro que se hacen eco de ellas.

En 1969 se publicaron dos sugerentes estudios. Xavier Fàbregas dio a la luz una monografía sobre el teatro político catalán de 1820 a 1939. La parte referida al siglo XIX se abría con el teatro del Trienio Liberal del prolífero dramaturgo Josep Robrenyo y se cerraba con las obras catalanistas de fin de siglo. Pero su ejemplo no fue seguido y, al día de hoy, carecemos de estudios sobre el teatro político decimonónico de otras regiones con o sin lengua propia. Por su parte, Jorge Campos publicó un estudio sobre teatro y sociedad en España desde finales del reinado de Carlos III hasta 1820, en el que hacía una primera incursión en el tema del teatro «patriótico» durante la guerra contra Napoleón (2). En este caso, el tema propuesto fue atendido, algunos años después, por otros investigadores.

Hace dos décadas, Francisco Lafarga (1991) confeccionó un útil repertorio de 315 obras de teatro político de los años 1805 a 1840. A Ana María Freire López (1994), que ha dedicado fecundos trabajos al período que transita entre

---

(2) Como antecedente: ROGERS (1929).

la Ilustración y el Romanticismo —abierto con el estreno de la comedia *El sí de las niñas* de Fernández de Moratín (1806) y cerrado con la representación en Madrid de *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa (1833) (3)—, se debe una panorámica del teatro político de esta etapa que viene a coincidir con el reinado de Fernando VII. Tratan, igualmente, del tema en el primer tercio del siglo XIX el anterior ensayo de Ermanno Caldera y Antonietta Calderone (1988: 438-444) y el más reciente de Emilio Palacios Fernández y Alberto Romero Ferrer (2004). Para esta época se ha reconstruido la cartelera y vida teatral de Barcelona y otras ciudades, contándose así con unos trabajos de recopilación básicos para poder afrontar estudios más específicos como los referidos al teatro político, especialmente si se quiere conocer su difusión desde la escena (4).

El desarrollo de nuestro tema en los años de la Guerra de la Independencia ha concentrado los mayores esfuerzos de los investigadores. Recibí, para empezar, un importante impulso con el libro colectivo el *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, editado por Caldera (1991), y lo ha promovido también la conmemoración del Bicentenario de la Guerra de la Independencia y las Cortes de Cádiz. No obstante, el primer estudio de referencia fue la tesis doctoral de Emmanuel Larraz, centrada en el teatro de propaganda política del período bélico, que atendía a la confrontación entre la España napoleónica y la patriótica, representada esta por un teatro servil conservador y otro liberal revolucionario. La publicación de su tesis (1988) estuvo precedida de algunos trabajos (1974a, 1974b, 1977) y acompañada de la edición de una antología del teatro estudiado (1987). Freire López proporcionó un catálogo de 119 piezas dramáticas (1988) y una visión de conjunto sobre el teatro político del período (1995). Este último trabajo diferenciaba entre las obras patrióticas españolas anteriores a la guerra, cuyos argumentos históricos servían para alentar la resistencia contra la ocupación francesa, como las referidas a Numancia, Pelayo o don Rodrigo (5); las traducciones y adaptaciones de tragedias extranjeras que permitían establecer analogías con las circunstancias españolas y eran bien aceptadas por el público cuando aparecían franceses derrotados o pueblos libres de la tiranía (6); y las nuevas obras patrióticas de actualidad, escritas como arma para la movilización. Más recientemente, María Mercedes Romero Peña (2007a) ha dedicado un libro al estudio del teatro político de la guerra, en el que considera más de 150 dramas (43 de 1808, 40 de 1813) y analiza las referencias teatrales al Dos de

(3) FREIRE LÓPEZ (2009a): 15-16.

(4) Para Barcelona SUERO ROCA (1987). No es posible reseñar aquí todos los estudios de cartelera de esta época y de otras posteriores. Es pionero el de AGUILAR PIÑAL (1968).

(5) Sobre estas tragedias neoclásicas, entre otros, SALA VALLDAURA (2005), BUSQUETS (1990) y RUIZ RAMÓN (2011): 288-300. Para el *Pelayo* de Quintana, DÉROZIER (1978): 113 y ss.; CAMPAL FERNÁNDEZ (2009); y ALONSO (2010): 249-253. ROMERO FERRER (2009) para teatro y política en Quintana.

(6) ROMERO PEÑA (2009) estudia y edita tres de estas «tragedias de la libertad».

Mayo, el liberalismo, la Constitución, las batallas y los personajes, entre otros temas. Este panorama general sobre el teatro de la guerra se completa con un trabajo introductorio de Romero Ferrer (2007) y las síntesis de David T. Gies (1996: 57-78) y de Cecilio Alonso (2010: 266-275).

Como en otros terrenos (uso del púlpito, periódicos, folletos, poesías, canciones, himnos), la propaganda de los patriotas fernandinos a través del teatro fue más abundante, dinámica y eficaz que la desplegada por los josefinos. Por eso la inmensa mayoría de las obras escritas para la ocasión sirvieron para exaltar los sentimientos patrióticos antifranceses, ayudar al esfuerzo bélico contra Napoleón, legitimar la alianza con los ingleses, ensalzar al «cautivo» y «deseado» Fernando VII, defender y popularizar la Constitución y alcanzar otros objetivos inmediatos. Estas obras de la guerra, unas alegóricas y otras realistas, eran frecuentemente de corta duración y recurrían a la música y a puestas en escena espectaculares para reforzar su impacto en el público; unos elementos que seguirían utilizándose posteriormente. En cuanto al teatro que enfrentaba a los fernandinos liberales con los serviles, todo indica que los primeros acabaron ganando la batalla tras la promulgación de la Constitución y que la representación del teatro abiertamente absolutista tuvo que esperar a poder legitimar el cambio político de la primavera de 1814.

A Romero Peña (2006a) se debe una monografía sobre el teatro representado en Madrid entre 1808 y 1814. En ella examina detenidamente la cartelera y las obras «patriótico-políticas» del bando fernandino y las del josefino, incluidas las «antimonacales». También Freire López (2009a) ha dedicado un exhaustivo estudio a la vida escénica madrileña de los años de la guerra en el que analiza la cartelera, los elementos relativos a la representación, la crítica teatral y el marco legal, proporcionando, asimismo, una relación de los autores dramáticos, una clasificación de sus obras, incluidas las políticas, y una síntesis sobre el teatro patriótico representado (7). Ambos trabajos son de necesaria consulta para abordar en su contexto teatral el contenido de las obras políticas representadas en los coliseos madrileños.

Para el teatro representado en la Sevilla josefina se cuenta con un precursor estudio de Francisco Aguilar Piñal (1964). Una visión de conjunto sobre la propaganda «afrancesada» a través del teatro la proporciona Juan López Tabar (2001: 38-42). Este teatro exaltaba a José I como rey de los españoles al presentarlo como el monarca amoroso, justo y clemente que traería la libertad y la paz duradera a sus fieles súbditos, que eran exhibidos como los verdaderos patriotas españoles. El josefino chocaba con el generalizado conservadurismo del teatro patriótico antifrancés. Era, sobre todo, más avanzado que el fernandino en sus críticas al fanatismo religioso, el clero regular y la Inquisición. Pero como arma de propaganda, su anticlericalismo ilustrado y secularizador, a pesar de ser

---

(7) FREIRE LÓPEZ (2009a): 134-140 y 412-413. En Madrid se representaron 49 de las 200 obras patrióticas catalogadas por esta autora.

respetuoso con la religión de los españoles, es dudoso que fuera bien aceptado por el público (8).

Varios estudios sobre la Guerra de la Independencia hacen mención al teatro y las obras patrióticas de esos años (9). Entre los trabajos breves referidos al teatro político se encuentran los de Alberto Gil Novales (2000), sobre la propaganda afrancesada y el teatro; Guillermo Carnero (1988, 1989), sobre *La Inquisición* de Francisco A. Cabello (10) y *La novicia* de José M. Carnerero, ambos josefinos; Carnero de nuevo (1991), sobre el teatro patriótico liberal y ocasionalmente josefino de Gaspar Zavala y Zamora (11); Hans-Joachim Lope (1991), la imagen de los franceses en el teatro (12); Larraz (1974a) y Gies (1991), la figura de Napoleón; Romero Peña (2006b, 2007b), la disputa entre liberales y serviles; Calderone (1984, 2009), el nuevo lenguaje liberal, con incursiones en el Trienio; María Dolores Alonso Rey (2010), la representación alegórica de España; René Andioc (1991), Felisa Martín Larrauri (1979) y Larraz (1991), el teatro patriótico liberal de Francisco de Paula Martí, que cubre también el Trienio; y Rosalía Fernández Cabezón (2007a), el de Félix Enciso Castrillón, unas veces liberal conservador y otras servil, que se alarga igualmente hasta 1823. Por otro lado, el reciente libro de María Angulo Egea (2012), en el que edita tres *melólogos* anti-franceses, debidos a las plumas de J. Rivera, V. Madero y T. de Paz, referidos a Napoleón y Murat, se abre con una introducción sobre el teatro patriótico de los años de la guerra y las obras del mencionado género monológico (13).

Luisa Pavesio (1991) se había aproximado al teatro sobre la Constitución de 1812 y este tema ha sido recientemente retomado por Fernández Cabezón (2012), que ha editado cinco obras referidas a la carta gaditana, dos de la época de la guerra y tres del Trienio Liberal. Los textos dramáticos están precedidos por dos estudios introductorios de la autora, uno consagrado al teatro político de 1808 a 1823, basado en más de cincuenta obras impresas y manuscritas, y otro dedicado a los dramaturgos de las obras que edita (Zavala, Martí, A. Juan Poveda y E. Esteban) (14). Sobre este teatro referido a la Constitución, aunque con referencias también al antinapoleónico y al de liberales y serviles de los años de la guerra, ha escrito, igualmente, Romero Ferrer (2012: 112-122) (15). Sobre los dramas históricos con carga política, como *La Viuda de Padilla* de

(8) Sobre el teatro francés pronapoléonico referido a España, SALGUES (2010c).

(9) SOLÍS (1969): 335-360; AYMES (2008): 286-290; PIQUERES DÍEZ (2011); DIEGO GARCÍA (2007): 250-251 (teatro musical); etc. Teatro y música patriótica en Cádiz: DÍEZ (2009). Cf. MOLINA MARTÍNEZ (1998: 55-56) para las piezas de exaltación del rey Fernando de fray J. J. Aparicio.

(10) Sobre esta obra, MUÑOZ SEMPERE (2008): 39-43.

(11) Para este autor también FERNÁNDEZ CABEZÓN (1990) y RODRÍGUEZ CUADROS (1997).

(12) GIES (2007) analiza los amores, envidias y odios a Francia expresados en el teatro español del XIX.

(13) El melólogo es «una pieza, preferentemente monológica, en verso endecasílabo, en un acto y con intervalos pantomímicos y musicales» (p. 22).

(14) Véase, asimismo, FERNÁNDEZ CABEZÓN (2007b).

(15) También, referido a Cádiz y el teatro patriótico, ROMERO FERRER (2008).

Martínez de la Rosa, la bibliografía, para esta época y otras posteriores, es lo suficientemente extensa como para no poderla detallar aquí (16).

Lugar aparte ocuparían las investigaciones sobre el teatro patriótico referido a los hechos de la guerra que acabó conociéndose como «de la Independencia» con una cronología que supera la del año 1814. Para los años cuarenta, la guerra de 1808 se había convertido en un tema de historia contemporánea y como tal fue incorporado a la producción teatral y cultivado por las diferentes generaciones de dramaturgos. De esta manera, el teatro se convirtió en uno de los medios más eficaces para socializar a los españoles en los mitos nacionales contruidos sobre aquella guerra. Una construcción nacionalista que se había iniciado durante el propio curso del conflicto bélico y que los liberales fueron reelaborando hasta alcanzar un amplio consenso a mediados de la centuria. No obstante, las diferentes ideologías y los cambiantes contextos políticos, por no hablar de la censura y el paso del tiempo, hizo que las interpretaciones del pasado y las puestas en escena de los episodios de la guerra contra Napoleón no fuesen completamente idénticas. Por esta razón, resultan interesantes los estudios que historian las continuidades y los posibles cambios de este teatro patriótico a lo largo del siglo XIX.

Dejando de lado aquellos estudios con una cronología limitada a una época concreta, Christian Demange (2004: 79-99) ha estudiado el teatro referido al Dos de Mayo entre 1813 y 1901, analizando dieciocho obras. Justifica la investigación por el hecho de que el teatro representado era «un instrumento de que disponían las élites intelectuales para forjar y hacer evolucionar el mito en una sociedad en gran medida víctima del analfabetismo y con una práctica teatral importante». Su conclusión es que el teatro liberal patriótico se convirtió en plenamente nacionalista cuando los dramaturgos de finales de los años cuarenta y sobre todo del Bienio Progresista presentaron al pueblo anónimo como el protagonista de la epopeya del Dos de Mayo; mito del levantamiento popular de 1808 que conocería su edad de oro con las obras del Sexenio Democrático. Durante la Restauración, el mito retrocedería hasta llegar a su ocaso por «extrañarse en el costumbrismo», alejarse de «la historia» y alcanzar la «autoirrisión». Otro trabajo sobre el teatro contemporáneo y conmemorativo del Dos de Mayo (1808-1908) es el de Pilar Vega Rodríguez (2008). Por su parte, Freire López ha emprendido una línea de investigación en la que estudia cómo la literatura ha transmitido, a lo largo de un siglo (1814-1914), los hechos de la Guerra de la Independencia y la imagen de sus protagonistas a las generaciones posteriores (17). Sus trabajos referidos a la escena (2008a, 2008b, 2009b) ana-

---

(16) Sobre dicha obra véase, entre otros trabajos, AZNAR SOLER (1996), GONZÁLEZ DE GARAY (1983), OJEDA ESCUDERO (1997), ALONSO (2010: 271-275) y LLORENS (1980: 88-89). Para mayor contexto: BERZAL DE LA ROSA (2008), que se refiere a ella en pp. 203-205; y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (2009), que estudia a la actriz Agustina Torres, que actuó en su estreno. Sobre la comedia de Martínez de la Rosa *Lo que puede un empleo* (1812), GIES (1997a): 301.

(17) FREIRE LÓPEZ (2007): 268.

lizan la figura de Napoleón y la visión del conflicto en el teatro declamado y lírico. También el estudio de Raquel Sánchez García (2008a) tiene como tema la Guerra de la Independencia en la literatura española contemporánea y, aunque se basa más en la novela histórica y los *Episodios* galdosianos, utiliza igualmente las obras de teatro decimonónicas como fuente primaria (18).

Volviendo a la periodización de la historia política, a Freire López (1997) se debe una panorámica del teatro político durante el reinado personal de Fernando VII (1814-1833), sobre el que también ha escrito Romero Ferrer (2002, 2006). El enfrentamiento político en el teatro desapareció con la vuelta del monarca en 1814 y desde ese año se sucedieron sobre todo las obras absolutistas de exaltación de la persona del rey Fernando, o conmemorativas de acontecimientos relacionados con la institución monárquica, hasta el pronunciamiento de Riego (19).

Durante el Trienio Liberal el teatro político renació al calor de la nueva revolución, del conflicto con la Iglesia —que hizo aparecer un teatro de tono anticlerical—, de la lucha entre los propios bandos liberales, del papel constitucional del monarca y, sobre todo, del enfrentamiento entre liberales y serviles, que reproducía el del primer periodo constitucional. Por ello encontramos un teatro liberal, moderado o exaltado, que servía para legitimar el pronunciamiento de Riego (elevándole como héroe de la patria al rango de los comuneros), la Constitución de 1812 y la figura del rey constitucional, al tiempo que ridiculizaba la opción absolutista. Dentro de la dramaturgia histórica se exaltaron los mitos liberales sobre Padilla y Lanuza. Entre los trabajos dispersos referidos al Trienio, además de los anteriormente mencionados, se encuentran los de Jean-Louis Picoche (1991), sobre la imagen teatral de liberales y serviles; Caldera (1985), que analiza el teatro antiinquisitorial en este periodo y los años treinta (20); y Caldera y Calderone (1988: 444-447), sobre las piezas anticlericales, incluidas las contrarias al Santo Oficio. También se ha prestado especial atención al dramaturgo, anteriormente citado, Robrenyo, que siguió escribiendo obras políticas en catalán y castellano durante la década de los treinta (Marfany, 1965; Larraz, 1979; Poblet, 1980; Bargallo Valls y Palau, 1985).

En 1823, la vuelta al absolutismo acabó de golpe con el dinámico teatro liberal del periodo anterior, pero no con el teatro político en sí, pues reapareció ese año el abiertamente antiliberal. Durante la Década Ominosa la propaganda oficial fue menos activa que en el sexenio 1814-1820. Fueron repuestas obras antiguas de exaltación de la monarquía y los nuevos dramas absolutistas se dedicaron ante todo a celebrar la «libertad» del rey Fernando VII (es decir, la segunda abolición de la Constitución gaditana), a conmemorar la intervención francesa del duque de Angulema y a difundir los acontecimientos de la familia real (cuarto matrimonio del rey, nacimiento y jura de la princesa Isabel).

---

(18) Trabajos complementarios en SÁNCHEZ GARCÍA (2008b, 2009).

(19) Para el caso de Sevilla, REYES PEÑA y REYES CANO (1984).

(20) Sobre este teatro, también MUÑOZ SEMPERE (2008): 71-77.

A Jesús Rubio Jiménez (1997) se debe un primer balance del teatro político del reinado de Isabel II y el Sexenio Democrático, hecho en un momento en que apenas existían otras investigaciones sobre este período que no fueran las suyas propias. Hoy el panorama ha mejorado, aunque todavía son muchas las lagunas historiográficas que existen. Como efecto de la censura de los textos teatrales, de las presiones de la Iglesia y del ejército y de la práctica gubernamental de prohibir las representaciones problemáticas, el teatro de combate tuvo grandes dificultades para desarrollarse antes de 1868, especialmente durante los años de dominio moderado (Rubio Jiménez, 1984). No obstante, con la eclosión del romanticismo, el teatro patriótico se mantuvo y el político de circunstancias, aunque sometido a fuertes altibajos, no llegó a desaparecer del todo.

Durante la primera guerra civil, los dramaturgos apoyaron el trono constitucional de la reina niña y ayudaron al esfuerzo bélico contra el carlismo. Pero, salvando las obras de Robrenyo, este teatro de propaganda liberal está poco estudiado. El teatro carlista, por lo que sabemos, apenas se desarrolló en el siglo XIX, si bien parte de sus valores fueron defendidos por el teatro conservador católico. Caldera (1994) ha abordado el asunto del anticarlismo en los dramas románticos liberales, sobre los que volveremos al tratar de las obras históricas, y, en menor medida, en las comedias de Bretón de los Herreros, como *El plan de un drama* (1835), escrita junto a Ventura de la Vega. Relacionado con este tema, Picoche (1982) ha estudiado la imagen de los militares y el ejército en la literatura romántica que preparó el terreno para el teatro patriótico de la guerra de África. Lugar aparte ocuparían las comedias de costumbres políticas no centradas en la guerra carlista, como *La redacción de un periódico* de Bretón, y los melodramas sociales, géneros sobre los que existe una bibliografía dispersa que no cabe reseñar aquí por falta de espacio (21).

Por su mayor calidad literaria lo más estudiado es el teatro liberal referido a la historia de España, incluidos sus antiguos reinos o provincias. Aunque la intencionalidad política de los dramas históricos variase mucho de unas obras a otras, la interpretación y en su caso mitificación, falseamiento e invención del pasado desde los postulados del liberalismo progresista o conservador fue común a toda esta producción dramática «nacional» referida a hechos y personajes, reales o legendarios, de la historia (22). Incluso los dramas meramente ambientados en la historia «española», que no abordaban un tema de interés historiográfico, tenían un cierto sustrato nacionalista. Como señala José Álva-

---

(21) Sobre la mencionada obra de Bretón, CALDERA (2001): 150-151; 165-166, para sus comedias de crítica social. El estudio contiene una bibliografía selecta sobre los principales autores románticos.

(22) Llamam «nacionales» a estos dramas FERRERAS y FRANCO (1989): 50. A partir de los títulos, SAN VICENTE (1984) clasifica los dramas de 1830-1850 por temas, teniendo entrada propia la historia de España, dividida por períodos, los escritores y artistas y algunas ideas políticas (monarquía, libertad, patria). Una extensa bibliografía sobre el teatro romántico en MENARINI (1982), que cabe actualizarse en RIBAO PEREIRA (1999) y PENAS VARELA (2003).

rez Junco (2001: 242-249), el teatro histórico romántico, al «imaginar los ambientes de “nuestro” pasado, describir sus escenarios, poner palabras en boca de “nuestros” antecesores», se convirtió en una herramienta socio-cultural muy útil para crear y extender la identidad nacional. Al unir el pasado con el presente, este teatro sirvió para fomentar los sentimientos de pertenencia a una comunidad que se presentaba como de las más antiguas y de historia más gloriosa, definir los elementos inmutables del carácter nacional (como el inmemorial amor a la libertad de los españoles), ofrecer estereotipos de «lo español» con los que el público pudiera identificarse y, en definitiva, proporcionar imágenes útiles para fomentar los vínculos afectivos con la nación y un discurso justificativo de la identificación con esa «comunidad imaginada» llamada España. De acuerdo con Álvarez Junco, puede decirse que «hacia 1870 el romanticismo había completado su tarea de invención de ese pasado histórico que ahora quedaba imaginado plásticamente como “español”, justamente en los términos que la adhesión a la identidad nacional requería» (23).

En la condena del absolutismo (opción defendida por el carlismo) de los dramas históricos románticos latía, según Caldera (1994), una defensa del liberalismo. En *La conjuración de Venecia*, Macías, *Don Álvaro* o *El trovador*, existía un «implícito apoyo al programa liberal» representado por M.<sup>a</sup> Cristina y su hija Isabel; y en *Felipe II* (Díaz), *Antonio Pérez* y *Felipe II* (Muñoz Maldonado), *La corte del Buen Retiro* (Escosura), *Carlos II el Hechizado* (Gil) o *Fernando IV el Emplazado* (Bretón), una rotunda condena a los reyes absolutos españoles —presentados como tiranos—, especialmente a los Austrias, en los que era más clara la asociación entre monarquía absoluta y poder eclesiástico e inquisitorial (24).

El tema de la Inquisición en el teatro había aparecido en los momentos de su abolición y tomó fuerza al calor de la guerra carlista y la desamortización eclesiástica, como han puesto de manifiesto el citado trabajo de Caldera (1985) y Daniel Muñoz Sempere (2008: 159-179), que centra su análisis en *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, *Carlos II el Hechizado* (1837) de Gil y Zárate y *Doña Mencía* (1838) de Hartzenbusch. Una lectura en clave política de la obra de Martínez de la Rosa, que optó en esta ocasión por un episodio histórico no español, se encuentra en Donald E. Schurlknigh (1998), que la analiza como una manifestación del moderantismo de su autor; Donald L. Shaw (1997: 317-322) y Montserrat Ribao Pereira (2003) la contemplan como una declaración contra la tiranía y a favor de la libertad (25). El drama de Gil y

(23) Ambas citas en ÁLVAREZ JUNCO (2001): 242.

(24) Sobre los dramas históricos, véase, además de los trabajos citados en otro lugar, RUIZ RAMÓN (2011): 317-329; LLORENS (1980): 389-457; CALDERA y CALDERONE (1988): 450-469, 483-500 y 547-558 (428-434, para las tragedias que les antecedieron); y RUBIO JIMÉNEZ (1990): 24-35.

(25) Cf. GIES (1996): 137-145; PENAS VARELA (2003): 1897-1902; ALONSO (2010): 352-354; y LLORENS (1980): 98-100.

Zárate tuvo un gran impacto en el público. Flores García dejó constancia en sus memorias de cómo los espectadores del Sexenio Democrático manifestaban todavía hostilidad anticlerical contra el personaje de fray Froilán, el malvado confesor real que acosaba a la bella Inés, la protagonista enamorada del escudero Florencio (26). Para Rubio Jiménez (1989: 135-136), el tema histórico es en este caso un mero pretexto para criticar a los estamentos privilegiados, la nobleza y el clero; un alegato contra la tiranía y el poder inquisitorial que ha sido estudiado, entre otros, por Vicente Llorens (1980: 421-423), Shaw (1997: 343-344) y Ribao Pereira (2004). Coincidiendo con Llorens (1980: 418-419) y Caldera (1994: 113), esta última autora (2002) interpreta el drama *Doña María de Molina* (1837), de Roca de Togores, como una obra legitimadora del poder de la reina gobernadora María Cristina. Por su parte, Shaw (1997: 349-350), encuentra en el trasfondo histórico de *El astrólogo de Valladolid* (1839), de García de Villalta, una defensa del trono de Isabel II frente al carlismo. Sobre los dramas históricos del romanticismo español, resulta esclarecedor el esmerado estudio de Ribao Pereira (1999), en el que analiza los textos y la puesta en escena de las principales obras estrenadas entre 1834 y 1838. Por su parte, Sánchez García (2007) estudia la aportación de los poemas y dramas de Zorrilla a la construcción y difusión de una identidad nacional conservadora basada en la historia y la religión (27). Y el modélico estudio de Francisco Sánchez-Blanco (1988) analiza la evolución del «mito nacional» de Guzmán el Bueno desde sus orígenes hasta llegar a los dramas del siglo XIX (28).

Aunque las visiones políticas impregnan todo el género dramático sobre el pasado nacional, el llamado teatro histórico de «intención política» sería aquel que guarda una relación más directa con las interpretaciones y luchas políticas contemporáneas. Una aproximación a las obras de esta modalidad, pertenecientes a la década 1843-1853, se encuentra en Félix San Vicente (1997: 395-397). Esta modalidad incluiría piezas que tratan de «temas contemporáneos bajo disfraz histórico», que difunden los mitos nacionales (comuneros, 1808), que rebaten (o hacen suya) la Leyenda Negra (figura de Felipe II, a la que cabe añadir la conquista de América), o que interpretan abierta y anacrónicamente la historia desde los postulados liberales. Los dramas históricos de intencionalidad política de Rodríguez Rubí han sido estudiados por Víctor Cantero García (2002) y los de los hermanos Asquerino, especialmente su *Españoles sobre todo* (1844 y 1847), que rezuma amor a la independencia patria en tiempos de la guerra de Sucesión española, por Salvador García Castañeda (1984), Gies (1993; 1996: 191-204; 1997b) y Ángel F. Sánchez Escobar (2003). A Elena

---

(26) Los liberales españoles «sin duda veían en la muerte final de fray Froilán a manos de Florencio la imagen de su propia lucha contra la tiranía», apunta PENAS VARELA (2003): 1932. Otros paralelismos con la época de Isabel II en GIES (1996): 177-184. Cf. MOLINA MARTÍNEZ (1998): 161-163.

(27) Una síntesis reciente sobre el teatro de Zorrilla en ALONSO (2010): 403-412.

(28) Sobre el tema patriótico de la ciudad sitiada, OJEDA ESCUDERO (1996).

Liverani (1995) se debe un pormenorizado estudio sobre la figura del príncipe don Carlos en la dramaturgia del siglo XIX, en el que se analiza las obras de Castellanos, Díaz, Figueroa, Calvo Asensio, Núñez de Arce y otros autores que enjuiciaron, con diferente sensibilidad política, esta página oscura del pasado nacional que fue clave en la construcción de la imagen de Felipe II como «tirano». Sobre el teatro romántico referido a Colón y los conquistadores de Indias, trata el trabajo de Patrizia Garelli (1984). A Carlos Ruiz Silva (1985) se debe un estudio sobre el trasfondo político de la guerra civil en los dramas históricos de García Gutiérrez.

Sobre los dramaturgos regionalistas y sus obras referidas a la historia de los antiguos reinos peninsulares existe una bibliografía amplia. Como evidencia el caso de Víctor Balaguer para Cataluña, su proliferación es paralela a la historiográfica y, por tanto, fundamental para comprender la construcción cultural de las identidades regionales, que en algunos casos serían luego activadas por los nacionalistas locales contra el Estado español (29). Para el teatro histórico regionalista escrito en castellano, sobre Cataluña, Valencia y Aragón, contamos con la síntesis de San Vicente (1997: 398-399). Un estudio sobre los dramas aragoneses de la década 1840-1850 es el de Manuela Agudo Catalán (1998), que resalta cómo este teatro histórico, que lo era de exaltación de la libertad contra la tiranía, combinaba el mensaje nacionalista liberal con el patriotismo regional. Por otra parte, sobre el teatro patriótico español referido a la historia reciente, que servía igualmente para vincular el pasado con el presente y mantener vivos los mitos nacionales, Marie Salgues (2007) ha estudiado el teatro referido a la Guerra de la Independencia a partir de 32 obras escritas entre 1840 y 1868. Una de estas, *El héroe de Bailén* (1852), ha sido también analizada por José Luis González Subías (2005). En la órbita todavía de las construcciones nacionales, Beatriz Peralta García (2000) ha realizado una primera aproximación al tema del iberismo en el teatro.

Repitiéndose el fenómeno de 1820, las revoluciones que llevaron a los progresistas al poder dieron también lugar a un teatro destinado a legitimar los nuevos cambios políticos. El referido a la revolución de 1840 carece de estudios y el de la revolución de 1854 ha sido parcialmente investigado por Pedro Ojeda Escudero (2006: 539-544). En ambas revoluciones, la mayor libertad de expresión manifestada en un primer momento retrocedió muy pronto. Las autoridades progresistas prohibieron la representación de obras de dudosa intencionalidad política desde el mismo año 1840 (caso de *La Ponchada* de Bretón) y, como señala Rubio Jiménez (1984: 203; 1997: 410), la libertad en los teatros duró también poco en el Bienio al ser reestablecida la censura tras el estreno de *Un día de revolución* (1855), del demócrata Fernando Garrido. En este caso se suspendieron la representación de obras críticas con el gobierno como *Si te pica... ráscale* (1855), de Bernat y Baldoví, y *El Conde de Castralla* (1856), de

---

(29) Sobre Balaguer, entre otros, MIRALLES (1999).

López de Ayala. Al igual que en 1814 y 1823, también hubo en 1843 y 1856 un teatro reaccionario, del que poco sabemos. No obstante, entre los dramaturgos moderados que combatieron a los revolucionarios progresistas y demócratas del Bienio se encuentra Francisco Botella, que ha sido estudiado por Gies (1996: 445-449).

Para el teatro valenciano de Bernat y Baldoví, autor de varios sainetes políticos, remitimos al estudio de E. Bordería Ortiz, F. A. Martínez Gallego e I. Rius Sanchís (2004). Esta biografía sobre el político moderado de Sueca analiza el contexto y los contenidos de su teatro costumbrista de ambiente rural en el que practicó, con un tono satírico y popular, la crítica victimista hacia Madrid (*El Gafaut*, 1846) y la denuncia del caciquismo electoral (*Qui tinga cucs que pele fulla*, de 1853, dirigida contra los moderados *polacos* y, tras ser vertida al castellano como *Si te pica... rásate*, contra los progresistas).

Durante el último periodo del reinado de Isabel II, fue imposible llevar a escena el teatro progresista y demócrata crítico con el poder sin sufrir graves censuras, por lo que resultaron más eficaces para propagar algunas de sus ideas los «melodramas sociales» (30). Con todo, permanecen sin estudiar de una manera sistemática las obras de M. Ortiz de Pinedo, W. Ayguals de Izco, P. AVECILLA, R. Barcia, L. Blanc, R. Lafuente y otros dramaturgos de ideas avanzadas (31). En un estudio pionero, Rubio Jiménez (1989) analizó los precedentes teatrales y el uso de los escenarios para propagar estas ideas liberales y democráticas desde los años treinta hasta 1868. Consideraba que estaba poco investigado lo que él denominaba *melodrama social*, un tipo de drama que apareció en los años cuarenta vinculado al socialismo utópico y que prolongó el teatro del romanticismo liberal. Al respecto, analizaba el *Jaime el Barbudo* (1853) de Sixto Cámara y la producción dramática de Fernando Garrido referida a los años 1847 a 1860. Rubio animaba a estudiar las censuras y los textos publicados para hacerse una idea de la utilidad y alcance social de este teatro político, pero su propuesta ha obtenido una respuesta discreta. Por su parte, Gies (1996: 434-445) ha considerado el «drama socialista» de mediados de siglo como el antecesor del «drama social» de la década de 1890, ya que tanto uno como otro «se preocupa por la situación de los trabajadores, las clases bajas y los oprimidos».

En la etapa de O'Donnell, el gobierno favoreció la representación de un teatro destinado a exaltar el patriotismo y la participación española en las expediciones militares en el exterior, que alcanzaría su apogeo con la guerra de África. Como ha estudiado Rubio Jiménez (1984: 211-222), el teatro de la aventura africana era eminentemente conservador al no dejar la censura previa pasar ninguna alusión crítica con la política del gobierno de la Unión Liberal.

---

(30) RUBIO JIMÉNEZ (1997): 411.

(31) Rubio mencionaba también a J. M. Díaz, que ha sido estudiado por GONZÁLEZ SUBÍAS (2004).

Este teatro de propaganda política, que resucitaba los sueños imperialistas y los peores instintos patrios contra el moro «infiel», ha sido estudiado también por Alda Blanco (2008) y, con una temática más amplia, por Ojeda Escudero y M. Salgues. El trabajo de Ojeda Escudero (2006), anteriormente citado en relación a la revolución de Julio, compara el teatro de 1854-1855 con el de 1859-1860 para comprobar cómo las diferentes familias liberales pasaron del enfrentamiento político a generar un consenso de unión patriótica con ocasión del conflicto marroquí.

El libro de Salgues (2010a) estudia el teatro patriótico en relación al nacionalismo español entre 1859 y 1900, utilizando un corpus de más de 200 dramas. El objeto de la investigación son las obras patrióticas no históricas, sino referidas al presente, pertenecientes al «*teatro de actualidad militar*». El conjunto de los textos analizados lo forman las obras escritas con ocasión de las intervenciones militares en el exterior, los conflictos y guerras coloniales y la última guerra civil carlista, a las que suma algunas políticas del Sexenio. El género dramático de actualidad militar es analizado con detalle, especialmente sus contenidos y retórica política, pero también los autores, el público y otros aspectos relevantes. Una parte importante del trabajo se dedica a investigar, en la línea abierta por Rubio Jiménez, la censura de los textos y las prohibiciones de su representación. Para el periodo de censura previa, toma como estudio de caso las obras sobre la guerra de África, unos 80 dramas, de los que analiza sus argumentos y contenidos y los motivos de sus censuras parciales o, excepcionalmente, de sus prohibiciones. Buscando posibles voces discrepantes con la exaltación de España y su ejército, estudia autores catalanes y gallegos, así como republicanos. En el caso más importante del teatro catalán se interesa, entre otros, por el dramaturgo Frederic Soler para descartar, tras un análisis comparado, que sus obras sobre la guerra de África tuvieran, a pesar de su comicidad, un carácter antipatriótico; a lo más, en una titulada *Las francesillas* (1868), se encuentra un cierto orgullo patriótico catalán, vinculado a la diferencia cultural y folclórica (lengua, vestido, comida, música) y alejado de cualquier reivindicación política. En realidad, en el corpus que analiza no se encuentran expresiones de un nacionalismo alternativo al español hasta llegar a la obra *Un catalanista* (1897). En el caso de los dramaturgos republicanos no hay disidencias, pero sí alguna muestra de un españolismo extremo que lleva, valiéndose de la parodia cómica, a criticar al gobierno por su falta de respuesta militar ante los ultrajes al honor nacional (*El guirigay*, 1894, de Eduardo Navarro Gonzalvo, relativa al conflicto de Melilla). De esta investigación, referida a las últimas cuatro décadas del siglo XIX, se desprende que el teatro patriótico de actualidad fue demandado por el público y los empresarios, que favoreció la acción de gobierno y que buscó reforzar y extender la identidad nacional vinculada al Estado.

A pesar de las limitaciones impuestas por los gobiernos conservadores, una nueva modalidad de teatro político, la *revista política*, logró abrirse camino a

partir de 1865 y mantenerse como género escénico durante el Sexenio y la Restauración. La revista trataba los sucesos del año haciendo «alusiones políticas, sátira social y comentarios de actualidad» (32). Su introductor y primer impulsor fue José María Gutiérrez de Alba, que se inspiró en modelos franceses y en la tradición cervantina de *El retablo de las maravillas* (33). Este dramaturgo, a pesar de sufrir las amputaciones de la censura, cultivó un interesante *teatro político-social* — así lo llamó Nicolás Díaz Benjumea en 1869 — en los últimos años del reinado de Isabel II. Rubio Jiménez (1984, 1994, 1995, 1998a) ha investigado el teatro político de Gutiérrez de Alba, analizando el conjunto de sus revistas teatrales, con especial detalle la titulada *Las aleluyas vivientes* (1868) y la censura sufrida por la *Revista de 1865*, que dejó irreconocibles sus referencias a la Noche de San Daniel (1984: 222-230), e, igualmente, su pieza *¿Quién será el rey?*, escrita ya con plena libertad y perteneciente al teatro de la revolución de 1868. Referencias al teatro de Gutiérrez de Alba, que había escrito melodramas sociales y comedias de costumbres políticas desde los años cuarenta, se encuentran también en José Manuel Campos Díaz (1998a, 1998b, 1998c).

La censura previa desapareció con la revolución de 1868, lo que permitió que los teatros gozasen de una amplísima libertad, muy superior a la que había amparado la libertad de imprenta de 1810 y la Constitución de 1812. No obstante, el derecho de reunión y de manifestación pública se vio recortado en la práctica tras la promulgación de la Constitución monárquica de 1869 y, para el caso de Madrid, es célebre la actuación de la paragubernamental *partida de la porra* que asaltó redacciones de periódicos y teatros. En el Sexenio hubo plena libertad para publicar teatro político y, pese a que conocemos mal esas prácticas represoras toleradas por las autoridades monárquicas y las prohibiciones gubernamentales de representaciones teatrales por razones de orden público, la escena se convirtió excepcionalmente en un eficaz instrumento de propaganda y de lucha política por la opinión pública. No, claro está, para los carlistas y alfonsinos, pero sí para los republicanos y monárquicos liberales que hicieron la revolución y formaron los gobiernos del período.

Sobre el teatro de la revolución de 1868, que sirvió para legitimar el destronamiento de Isabel de Borbón y la naciente democracia, existen varios trabajos. El de Alberto Castilla (1977) da cuenta de la introducción en Madrid de los teatros populares y los cafés-teatros y analiza algunas obras de crítica social del período prerrevolucionario y otras políticas representadas en Madrid tras el cambio político. Marie-Pierre Caire-Mérida (2007) ha estudiado el teatro revolucionario representado en la ciudad de Barcelona en 1868-1869. Otra aproximación al teatro revolucionario que sirvió para justificar el grito de «¡Abajo los Borbones!» se encuentra en Gregorio de la Fuente (2008), que proporciona también una panorámica general del teatro republicano del Sexenio, entendido

---

(32) RUBIO JIMÉNEZ (1997): 412.

(33) RUBIO JIMÉNEZ (1998): 87.

este como manifestación de la cultura del movimiento demócrata-republicano. Por su temática, divide las obras republicanas en patrióticas (de tema histórico); de confrontación contra monárquicos liberales y carlistas; político-morales, sobre temas que estaban en el debate público del momento (quintas, consumos, esclavitud, pena de muerte); y, por último, de reafirmación de la identidad republicana, a la que añade las dedicadas a legitimar la proclamación de la República. Sobre el teatro republicano del Sexenio, referido a la elección del nuevo rey y la república de 1873, versa también otro estudio de Caire-Mérida (2006). Al teatro contra las quintas, escrito principalmente por republicanos, ha dedicado un trabajo Salgues (2010b). El republicano era un teatro de propaganda y de autoafirmación identitaria, pero también de enfrentamiento y rivalidad política con los grupos monárquicos, por lo que, para su mejor comprensión, se echan en falta estudios referidos a los dramaturgos monárquicos del periodo. Teniendo en cuenta este contexto de confrontación de ideas, De la Fuente (2012) ha estudiado el tratamiento que dio el teatro del Sexenio a la controvertida participación de la mujer en política, un debate centrado en sus derechos de ciudadanía y participación en los clubes demócratas.

La obra republicana del Sexenio más estudiada es *Macarronini I*, de Navarro Gonzalvo, que alcanzó gran repercusión social al ser «prohibida navaja y revólver en mano» por la partida de la porra en noviembre de 1870. Además de los autores anteriormente citados, esta obra anti madeísta ha sido examinada por Caldera (1996) y Nancy Membrez (1988). Por su parte, Julien Lanés Marsall (2004) ha analizado las dos piezas dramáticas sobre *Macarronini I* escritas por Roberto Robert para denunciar el asalto al teatro y proseguir la campaña contra el gobierno y el candidato italiano al trono español.

Entre los trabajos temáticos que cubren todo el siglo XIX, cabe incluir aquí uno de Mercedes Vidal Tibbits (2006) sobre los personajes masculinos de piel negra, la mayoría afroamericanos, que aparecen en unas cien obras teatrales de los años 1802 a 1898 y que permiten abordar temas sociales y políticos como el amor interracial, el racismo, la esclavitud y las guerras cubanas.

Sobre el teatro político de la Restauración hasta 1900 predominan también los estudios parciales sobre las visiones de conjunto. Las investigaciones se han centrado en tres temas: la zarzuela, como vehículo de transmisión de los valores patrióticos; el teatro «social» finisecular, que por su mayor calidad literaria cuenta ya con una tradición de estudios; y el teatro de la última guerra de Cuba. En realidad, la atención se ha volcado en la producción dramática de la última década del siglo, en la que el país gozó de más libertad de expresión y de sufragio universal, tomó fuerza la llamada «cuestión social» y se asistió a la pérdida de los últimos restos del imperio ultramarino.

El «teatro por horas» apareció al acabar el reinado de Isabel II y dio lugar a una mantenida proliferación de obras breves que conformaron el llamado *género chico*. Como ha estudiado María Pilar Espín Templado (1995), este género teatral incluía las revistas y otros subgéneros (sainete, juguete cómico, zarzuela

breve) en los que se cultivó la sátira política. Con criterios amplios de selección, una panorámica general sobre las revistas políticas y las *de actualidad*, en las que se trataba también de otros temas, la proporciona, igualmente, Francisca Íñiguez Barrera (1999: 28-35). El citado trabajo de Membrez (1988) estudia las revistas y parodias políticas de Navarro Gonzalvo durante la Restauración. Este dramaturgo fue muy prolífico, escribió más de ciento cincuenta obras, y podría ser objeto de nuevas investigaciones, al igual que otros autores de similares características. Más cuando las caricaturas políticas de Navarro, especialmente las del género cómico-lírico que practicó desde 1875, conectaban bien con el público; así la que le lanzó a la popularidad, *Los bandos de Villafrita* (1884), en la que criticaba al gobernador Fernández Villaverde, superó las 300 representaciones consecutivas, algo nunca visto en España. Evelyne Ricci y M. Salgues (2006) han estudiado la imagen amable y festiva de los militares transmitida por el teatro de la Restauración. Sobre zarzuela, patriotismo e identidad nacional han escrito, entre otros, Demetrio Castro (2008), con un trabajo más centrado en las décadas centrales del siglo que en la Restauración, Serge Salaün (1993, 1994, 1996), Carlos Serrano (1999: 131-159) y Francisco Javier González Martín (2003) (34). En esta línea de investigación, Romero Ferrer (2012: 187-201) ha estudiado las zarzuelas finiseculares que tienen como tema la Guerra de la Independencia, desde *Cádiz* (1886) hasta *La Marcha de Cádiz* (1896), interesándose, entre otras cosas, por las referencias que se hacen en ellas a la Constitución de 1812 (35). Aunque referido al género chico en su conjunto, el estudio de Margot Versteeg (2000) se adentra en el discurso y la ideología de algunas de estas zarzuelas. Sobre el teatro patriótico de actualidad, centrado en la última guerra de Cuba y la hispano-estadounidense, además del libro de Salgues, contamos con el de D. J. O'Connor (2001), que estudia un corpus de dieciséis obras y reproduce el drama prohibido de P. Millán *¡Quince bajas!* (1898), y los trabajos de Membrez (1991), Rubio Jiménez (1998b), Freire López (2000) y Gies (2005); este último compara cuatro dramas de los años 1887 a 1898.

Aunque las referencias al clientelismo político y el caciquismo rural están presentes en la producción dramática desde la época de Isabel II y no escasean al finalizar el siglo (*La farándula*, 1897, de Benavente (36)), carecemos, con la excepción del trabajo de Ricard Blasco (1985), de estudios al respecto (37). Igual se podría decir de otras lagunas temáticas, más cubiertas para la novela y

---

(34) Véase también ÁLVAREZ JUNCO (2001): 262-264.

(35) Sobre *La Marcha de Cádiz*, ENCABO (2009).

(36) Tomamos esta obra al azar, pero también podría servir *Amén o el ilustre enfermo* (1891) de Luceño, en la que un político agonizante es visitado por sus *amigos* para pedirle un último favor (a ellas se refiere RUBIO JIMÉNEZ, 1982: 194-196; 1998d: 149; 1988: 696). O *El gra de mesc*, de Felíu i Codina (SALA VALLDAURA, 2006: 160).

(37) Blasco estudia el caciquismo en el teatro valenciano: *Tres roses en un pomell* (1870) de Palanca y *Un casique á redolons* (1872) de Garcia Capilla; encontrando la práctica de la compra de votos en *Les eleccions d'un poblet* (1859) de Liern.

la prensa satírica, como es el caso de las actitudes populares ante la Iglesia y el anticlericalismo (38).

Sobre el incipiente teatro nacionalista catalán, bien representado por los monólogos de exaltación patriótica de Àngel Guimerà (*Mestre Oleguer*, 1892; *Mort d'en Jaume d'Urgell*, 1896), remitimos a la obra de Fàbregas (1969) (39). El teatro como vehículo de propaganda del nacionalismo vasco se dio a conocer en 1895 con el estreno de la obra costumbrista *Vizcainik Bizkaita* de Azcue, a la que siguió una histórica de Aranzadi titulada *Lizardi*. La comedia de Sabino Arana *De fuera vendrá...* (1898), en la que se manifiesta su proyecto de construcción de una identidad nacional de corte étnico-racial, centrada en la exclusión de los inmigrantes y la salvaguardia de la pureza de la raza, ha sido editada por José Luis de la Granja, autor de un interesante trabajo sobre Arana como dramaturgo político (1987). El regionalismo gallego se manifestó en algunos dramas históricos escritos en lengua vernácula a partir de 1880. En ellos se mitificaban episodios de la Edad Media para subrayar la antigüedad del pueblo gallego y su amor a la libertad. Aunque el teatro del *Rexurdimento* no fuese nacionalista, el hecho de presentar ese pasado lejano como historia particular de un pueblo vivo era un recurso valioso para la construcción de una identidad gallega distinta a la española. De todas maneras, obras como *Mari-Castaña* (1884), *A Torre de Peito Burdelo* o *Pedro Madruga*, estas dos últimas publicadas en 1891 y 1897, tuvieron una difusión limitada y, más que un instrumento eficaz para extender la nueva identidad colectiva, fueron un síntoma de los cambios que estaban experimentando las élites intelectuales de la región críticas con el centralismo de la Restauración. De estas obras gallegas da noticia Laura Tato Fontaña (1999) (40).

Aunque Gies (1996: 432-434) haya conectado el teatro «socialista» (demócrata) con el «social» de fin de siglo, y en otros trabajos no falten las referencias a las clases populares, carecemos de estudios sobre la imagen social y política de los trabajadores urbanos, artesanos y obreros, en los dramas costumbristas y sociales decimonónicos. Cubrir esta laguna historiográfica facilitaría la ponderación de las novedades del *teatro social* de la década de 1890, producido por literatos progresistas sensibilizados por la «cuestión social» y no por obreros militantes.

El llamado «teatro social» de fin de siglo tenía una clara dimensión política cuando llegaba a plantear a los espectadores, con realismo y naturalidad, las injusticias sufridas por la clase obrera (o pueblo trabajador) que resultaban san-

---

(38) Sobre las obras anticlericales posteriores a 1840 solo encontramos menciones aisladas, como la que hace, por ejemplo, GIES (1996: 294-297) a *El padre Juan* (1891) de Rosario de Acuña.

(39) Autor de obras políticas como *La farsa* (1899), Guimerà se hizo célebre con sus dramas sociales *María Rosa* (1894) y, sobre todo, el rural *Terra baixa* (1897). Cf. FÀBREGAS (1971; 1978: 131-142) y SALA VALLDAURA (2006: 164-170).

(40) Véase también OGANDO (2004).

grantes y moralmente intolerables en una sociedad moderna. Injusticias, culpables, víctimas, pero también soluciones redentoras debían aportar los dramaturgos para llegar al público. Unas soluciones que, según los casos, podían remitir a la democratización de las instituciones políticas y la extensión y respeto de los derechos colectivos, a la lucha obrera pacífica y reivindicativa o, para los más radicales, al engrandecimiento de un movimiento obrero portador de una visión del conflicto basada en la «lucha de clases» y el horizonte de la «revolución social». No obstante, para el caso español, este teatro hizo su aparición en la última década del siglo con unos planteamientos tímidos en los que apenas se llegaba a plantear las injusticias, los culpables de las mismas y sus soluciones. A pesar de ello, las repercusiones políticas de este teatro, que ponía de relieve las desigualdades entre las clases sociales y la represión sufrida por los trabajadores, fueron importantes al fomentar el debate público y calar en los medios obreros. Además de las historias generales del teatro y los estudios clásicos de Francisco García Pavón (1962) y J. Hunter Peak (1964), analizan este teatro, entre otros, Rubio Jiménez (1982) y Antonio Castellón (1994), siendo también recomendables las síntesis de Gies (1996: 449-463) y de Antonio Fernández Insuela (2003). Rubio Jiménez analiza críticamente las obras más emblemáticas de este teatro social, más melodramático que revolucionario, como *La de San Quintín* de Pérez Galdós; *El pan del pobre*, adaptación de *Los tejedores* de Hauptmann, de F. González Llana y J. Francos Rodríguez; *Teresa* de Clarín; y *Juan José* de J. Dicenta (41). Sobre todos estos dramaturgos existe una amplia bibliografía especializada de la que no cabe aquí dar cuenta. No obstante, remitimos para Dicenta al estudio de Jaime Mas Ferrer (1978) (42) y para Galdós a los de Carmen Menéndez Onrubia (1983, 1999) (43). Sobre obras concretas, además de las biografías consagradas a los autores y los estudios introductorios a sus dramas, cabe mencionar, entre otros, a Fernández Insuela (1997), que compara *El pan del pobre* con el «melodrama» *Juan José*; y José Manuel González Herrán (2004) sobre *Teresa*.

Aunque no fuese todavía un actor político de primera magnitud, el movimiento obrero alcanzó presencia pública continuada en la España de fin de siglo. El incipiente teatro obrero decimonónico estuvo influido por dramaturgos extranjeros como Ibsen y Hauptmann, pero también por los dramas sociales españoles, como *Juan José*, que fue muy representado por los socialistas con ocasión de la celebración del Primero de Mayo. El teatro obrero ha sido estudiado por Rubio Jiménez (1982: 109-131), que analiza por separado el teatro anarquista y el socialista, sus teorías y producción; Serrano (1983), que propor-

---

(41) RUBIO JIMÉNEZ (1982): 147-173.

(42) Véanse también las síntesis de RUIZ RAMÓN (2011: 362-365) y DÍEZ TABOADA (1998: 116-118).

(43) Introducen al teatro de Galdós RUBIO JIMÉNEZ (1998c), AMOR DEL OLMO (2009) y GIES (1996: 470-488). Sobre *Gerona* (1893), DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ (1977). Para las parodias de sus obras, PELÁEZ PÉREZ (2010).

ciona una sugerente visión de conjunto; Ricci (2005), también con un carácter general; Lily Litvak (1979; 1981: 213-252), referido al anarquista catalán; Pilar Bellido Navarro (1993: 107-159), en relación al socialista, aunque basando sus análisis en las obras del siglo xx; y Gérard Brey (2002), sobre las actividades teatrales obreras en Galicia. Este teatro era expresión de la cultura de un movimiento construido en torno a la identidad obrera y una visión del conflicto presidida por la «lucha de clases». Su radicalismo ideológico estuvo atemperado por el contexto político adverso en que se desarrolló, que limitó las críticas a la sociedad capitalista y la exposición de sus ideales, aunque sin dejar por ello de reflejar sus valores morales alternativos y presuntamente exentos de todo atisbo de «explotación» clasista por parte de la burguesía, el clero y el Estado. Circunscrita su representación a los locales y medios obreros, su alcance social fue limitado antes de 1900, aunque no por ello dejó de cumplir con su objetivo de extender la identidad de clase y las simpatías hacia el movimiento obrero (44).

Aprovechando el carácter interdisciplinario de la revista *Historia y Política*, este dossier sobre el teatro político español del siglo xix reúne a historiadores de la literatura, de la cultura y de la política. Beatriz Peralta García estudia los temas portugueses en el teatro político e histórico español; Ana María Freire López, las imágenes contemporáneas y retrospectivas de los personajes históricos de la Guerra de la Independencia; Marie Salgues, el teatro de la guerra de Crimea y su influencia en el de la guerra de África; y Gregorio de la Fuente, la figura de Baldomero Espartero en la dramaturgia. Con estos trabajos se pretende avanzar en el estudio de dicho teatro, pero también fomentar su investigación entre los historiadores de la política.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUDO CATALÁN, MANUELA (1998): «Dramas históricos aragoneses (1840-1850). En busca de una identidad regional», *Artígrama*, 13: 147-166.
- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO (1964): «Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del Rey José», *Archivo Hispalense*, 128: 251-304.
- (1968): *Cartelera prerromántica sevillana (Años 1807-1836)*, Madrid, CSIC, 1968.
- ALONSO, CECILIO (2010): *Hacia una literatura nacional, 1800-1900*, vol. 5 de la *Historia de la literatura española* dirigida por J.-C. MAINER, Barcelona, Crítica.
- ALONSO REY, MARÍA DOLORES (2010): «España: Mater Dolorosa / Mater Victoriosa. Del teatro clásico al teatro alegórico de la Guerra de la Independencia», *Estudios Humanísticos. Filología*, 32: 167-182.

---

(44) Interesantes referencias al teatro finisecular (obrero, social, de la guerra) en MAINER (2004), caps. I-II.

- ÁLVAREZ JUNCO, JOSÉ (2001): *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- AMOR DEL OLMO, ROSA (2009): «Introducción general» a B. PÉREZ GALDÓS, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, pp. 13-64.
- ANDIOC, RENÉ (1991): «El *Dos de Mayo* de Martí», en E. CALDERA, ed., *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 125-151.
- ANGULO EGEA, MARÍA (2012): *Me río de Napoleón. Teatro y propaganda política en la España napoleónica*, Diputación de Cádiz.
- AYMES, JEAN-RENÉ (2008): *La Guerra de la Independencia: héroes, villanos y víctimas (1808-1814)*, Lérida, Milenio.
- AZNAR SOLER, MANUEL (1996): «Historia y política en dos tragedias neoclásicas: *Doña María Pacheco*, de Ignacio García Malo y *La viuda de Padilla*, de Francisco Martínez de la Rosa», en *El mundo hispánico en el siglo de las luces*, Madrid, UCM, t. I., pp. 417-429.
- BARGALLO VALLS, JOSEP; y PALAU, MONTSERRAT (1985): «El teatro político de Josep Robrenyo», *Universitas Tarraconensis. Filología*, 8: 5-19.
- BELLIDO NAVARRO, PILAR (1993): *Literatura e ideología en la prensa socialista (1885-1917)*, Sevilla, Alfar.
- BERZAL DE LA ROSA, ENRIQUE (2008): *Los comuneros. De la realidad al mito*, Madrid, Sílex.
- BLANCO, ALDA (2008): «La guerra de África en sus textos: un momento en la búsqueda española de la modernidad», en M. SWISLOCKI y M. VALLADARES, eds., *Estrenado con gran aplauso: Teatro Español, 1844-1936*, Madrid, Iberoamericana, pp. 39-52.
- BLASCO, RICARD (1985): «Presència del cacic en les lletres valencianes (1870-1877)», *Ullal*, 6: 44-56.
- BORDERÍA ORTIZ, ENRIQUE; MARTÍNEZ GALLEGO, FRANCESC ANDREU; y RIUS SANCHÍS, INMACULADA (2004): *Política, cultura y sátira en la España Isabelina: Bernat y Baldoví*, Valencia, Alfons el Magnànim.
- BREY, GÉRARD (2002): «Sociabilidad obrera y prácticas teatrales en Galicia (1894-1910)», en A. VALÍN, ed., *La sociabilidad en la Historia Contemporánea*, Orense, Duen de Bux, pp. 97-121.
- BUSQUETS, LORETO (1990): «La tragedia neoclásica española y el ideario de la Revolución Francesa», en L. BUSQUETS, ed., *Cultura hispánica y Revolución francesa*, Roma, Bulzoni, pp. 87-127.
- CAIRE-MÉRIDA, MARIE-PIERRE (2006): «Teatro y política durante el Sexenio Democrático (1868-1874)», *Moenia*, 12: 265-272.
- (2007): «La revolución de 1868 en el teatro representado en Barcelona», *Dionisio*, 3: 11-19.
- CALDERA, ERMANN (1985): «L'Inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo ottocento», *Letteratura*, 8: 27-42.
- , ed. (1991): *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni.
- (1994): «Liberalismo y anticarlismo en la dramaturgia romántica», *Crítica Hispánica*, 16 (1): 103-117.

- (1996): «*Macarronini I: una satira contro Amedeo d'Aosta*», en *Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letterature iberiche*, Roma, Bulzoni, pp. 121-128.
- (2001): *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.
- y CALDERONE, ANTONIETTA (1988): «El teatro en el siglo XIX (1808-1844)», en J. M. DÍEZ BORQUE, dir., *Historia del teatro en España*, t. II, *Siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus, pp. 377-624.
- CALDERONE, ANTONIETTA (1984). «El lenguaje del liberalismo y del absolutismo en el teatro político», *Romanticismo*, 2: 38-46.
- (2009): «El lenguaje de la libertad en el teatro político y patriótico del primer tercio del siglo XIX», en A. RAMOS SANTANA y A. ROMERO FERRER, eds., *1808-1812: Los emblemas de la libertad*, Universidad de Cádiz, pp. 27-61.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS (2009): «Incisos sobre la tragedia de Quintana *Pelayo* (1805)», en F. DURÁN LÓPEZ, A. ROMERO FERRER y M. CANTOS CASNAVE, eds., *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*, Madrid, Iberoamericana, pp. 319-329.
- CAMPOS, JORGE (1969): *Teatro y sociedad en España, 1780-1820*, Madrid, Moneda y Crédito.
- CAMPOS DÍAZ, JOSÉ MANUEL (1998a): «Centenario de la muerte del creador de la revista teatral política: José María Gutiérrez de Alba (1822-1897)», *Gnomo*, 7: 191-213.
- (1998b): «Aproximación a la vida y obra de José María Gutiérrez de Alba», en *V Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaíra*, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, pp. 125-149.
- , coord. (1998c): *Literatura y Política en el siglo XIX: José María Gutiérrez de Alba*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro.
- CANTERO GARCÍA, VÍCTOR (2002): «Tomás Rodríguez Rubí y el drama histórico de intención política: Estudio y consideraciones sobre un subgénero dramático de claro alcance social», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 17-18: 157-184.
- CARNERO, GUILLERMO (1988): «Un ejemplo de teatro revolucionario en la España napoleónica: *La Inquisición*, de Francisco Cabello y Mesa», *España Contemporánea*, 1 (2): 49-66.
- (1989): «Sobre *La novicia* de José María Carnerero (una corrección fraterna a don Emilio Cotarelo y compañía)», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Universidad de Granada, I, pp. 289-302.
- (1991): «Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora», en E. CALDERA, ed., *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 19-41.
- CASTELLÓN, ANTONIO (1994): *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid, Endymión.
- CASTILLA, ALBERTO (1977): «Cómo surgieron los cafés-teatro de Madrid. El teatro en la Revolución de Septiembre», *Tiempo de Historia*, 34: 60-71.
- CASTRO, DEMETRIO (2008): «Tipos y aires. Imágenes de lo español en la zarzuela de mediados del siglo XIX», *Ayer*, 72: 57-82.
- DEMANGE, CHRISTIAN (2004): *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*, Madrid, Marcial Pons.

- DÉROZIER, ALBERT (1978): *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner.
- DIEGO GARCÍA, EMILIO DE (2007): «La verdad construida: la propaganda en la Guerra de la Independencia», en A. MOLINER PRADA, ed., *La Guerra de la Independencia en España (1808-1814)*, Alella, Nabla, pp. 209-254.
- DÍEZ, CRISTINA (2009): «Teatro, canciones e himnos patrióticos: la música al servicio de los ideales políticos en el Cádiz de las Cortes», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18: 7-36.
- DÍEZ TABOADA, JUAN MARÍA (1998): «El melodrama y el Realismo: Echegaray y sus imitadores», en V. GARCÍA DE LA CONCHA, dir., y L. ROMERO TOBAR, coord., *Historia de la literatura española*, vol. 9, *Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 109-118.
- DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ, J. (1977): «Gerona “episodio nacional” y Gerona “drama”», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular, pp. 152-163.
- ENCABO, ENRIQUE (2009): «¡Que vivan los valientes...! *La Marcha de Cádiz* y la circunstancia del 98», en A. RAMOS SANTANA y A. ROMERO FERRER, eds., *1808-1812: Los emblemas de la libertad*, Universidad de Cádiz, pp. 251-262.
- ESPÍN TEMPLADO, MARÍA PILAR (1995): *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, IEM.
- FÀBREGAS, XAVIER (1969): *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62.
- (1971): *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, Barcelona, Edicions 62.
- (1978): *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, ROSALÍA (1990): *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña.
- (2007a): «El teatro político de Félix Enciso Castrillón», en M. C. GARCÍA TEJERA y otros, eds., *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético*, Universidad de Cádiz, pp. 53-68.
- (2007b): «Constitución, patria y libertad en el teatro breve del primer cuarto del siglo XIX», en A. RAMOS SANTANA, coord., *Lecturas sobre 1812*, Universidad de Cádiz, pp. 153-170.
- (2012): *La Constitución de Cádiz en el teatro español de la época de las Cortes y del Trienio Liberal (1812-1822)*, Ayuntamiento de Cádiz.
- FERNÁNDEZ INSUELA, ANTONIO (1997): «Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto», *Monteagudo*, 2: 13-28.
- (2003): «Galdós y el drama social», en J. HUERTA CALVO, dir., y F. DOMÉNECH RICO y E. PERAL VEGA, coords., *Historia del teatro español*, vol. II, *Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, pp. 2001-2030.
- FERRERAS, JUAN IGNACIO; y FRANCO, ANDRÉS (1989): *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- FREIRE LÓPEZ, ANA MARÍA (1988): «La Guerra de la Independencia española como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas (1808-1814)», *Investigación Franco-Española*, 1: 127-145.

- (1994): «Teatro político en España en el primer tercio del siglo XIX», en J. VILLEGAS, coord., *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IV, pp. 28-35.
- (1995): «Teatro político durante la Guerra de la Independencia», en V. GARCÍA DE LA CONCHA, dir., y G. CARNERO, coord., *Historia de la Literatura Española*, t. 7, *Siglo XVIII (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 872-885.
- (1997): «El teatro político durante el reinado de Fernando VII», en V. GARCÍA DE LA CONCHA, dir., y G. CARNERO, coord., *Historia de la Literatura Española*, t. 8, *Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 293-300.
- (2000): «El desastre del 98 en el teatro político», en F. SEVILLA ARROYO y C. ALVAR, eds., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, II, pp. 187-194.
- (2007): «La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)», *Cuadernos Dieciochistas*, 8: 267-278.
- (2008a): «El conflicto de 1808 en el teatro español», en E. DE DIEGO GARCÍA, ed., *El nacimiento de la España Contemporánea*, Madrid, Actas, pp. 449-471.
- (2008b): «La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)», en F. MIRANDA RUBIO, coord., *Congreso Internacional «Guerra, Sociedad y Política (1808-1814)»*, Pamplona, UPN, I, pp. 283-304.
- (2009a): *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana.
- (2009b): «La imagen de Napoleón en el teatro», en M. BOIXAREU y R. LEFERE, coords., *La historia de Francia en la literatura española*, Madrid, Castalia, pp. 459-472.
- FUENTE MONGE, GREGORIO DE LA (2008): «El teatro republicano de la Gloriosa», *Ayer*, 72: 83-119.
- (2012): «La mujer a través del teatro político del Sexenio Democrático», en M. C. MARCOS DEL OLMO y R. SERRANO GARCÍA, eds., *Mujer y política en la España contemporánea (1868-1936)*, Universidad de Valladolid, pp. 63-88.
- GARELLI, PATRIZIA (1984): «Conquista, conquistatori e conquistati sulla scena romantica spagnola», *Quaderni di Filologia Romanza*, 4: 43-64.
- GARCÍA CASTAÑEDA, SALVADOR (1984): «Los hermanos Asquerino o el uso y mal uso del drama histórico», *Quaderni di Filologia Romanza*, 4: 23-42.
- GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO (1962): *Teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus.
- GIES, DAVID T. (1991): «Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX», en E. CALDERA, ed., *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 43-62.
- (1993): «Rebeldía y drama en 1844: *Españoles sobre todo* de Eusebio Asquerino», en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos*, Mesina, Siciliano, pp. 315-332.
- (1996) [1994]: *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, CUP.
- (1997a): «El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo», en V. GARCÍA DE LA CONCHA, dir., y G. CARNERO, coord., *Historia de la Literatura Española*, t. 8, *Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 300-313.

- (1997b): «Histeria versus historia: Sobre la imagen del francés en el teatro español (años 1840)», en J.-R. AYMES y J. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, eds., *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, Bilbao, UPV, pp. 177-187.
- (2005): «Historia patria: El teatro histórico-patriótico en España (1890-1910)», en S. SALAÜN, E. RICCI y M. SALGUES, eds., *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, pp. 57-75.
- (2007): «Francofilia y francofobia en el teatro español del siglo XIX», en B. MARISCAL y B. LÓPEZ DE MARISCAL, eds., *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, FCE, III, pp. 179-192.
- (2011) [2009]: «Spain», en R. J. GOLDSTEIN, ed., *The Frightful Stage. Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*, Nueva York, Berghahn, pp. 162-189.
- GIL NOVALES, ALBERTO (2000): «Propaganda periodístico-teatral afrancesada», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 8: 109-114.
- GONZÁLEZ DE GARAY, MARÍA TERESA (1983): «De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 9: 199-234.
- GONZÁLEZ HERRÁN, JOSÉ MANUEL (2004): «La “cuestión social” en la literatura del realismo-naturalismo: dos dramas de mineros (*Germinal*, de Émile Zola; *Teresa*, de Leopoldo Alas)», *Historia Contemporánea*, 29: 785-801.
- GONZÁLEZ MARTÍN, FRANCISCO JAVIER (2003): «Zarzuela e historia en la España contemporánea», *Saberes*, 1: 1-22.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, JOSÉ LUIS (2004): *Un dramaturgo romántico olvidado: José María Díaz*, Madrid, FUE.
- (2005): «*El héroe de Bailén* (1852), un acercamiento teatral al mito de los héroes de la libertad española», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 30: 269-279.
- GRANJA, JOSÉ LUIS DE LA (1987): «El teatro nacionalista vasco de Sabino Arana», en D. PEILLEN CARRICABURU y P. BIDART, eds., *Euskal Antzertia. Le théâtre basque*, Bayona, Universidad de Pau, pp. 19-37.
- ÍÑIGUEZ BARRERA, FRANCISCA (1999): *La parodia teatral en España (1869-1914)*, Universidad de Sevilla.
- LAFARGA, FRANCISCO (1991): «Teatro político español (1805-1840): Ensayo de un catálogo», en E. CALDERA, ed., *Teatro politico spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 167-243.
- LANES MARSALL, JULIEN (2004): «La visibilité comme symbole de l'acte politique dans le théâtre anti-amédéen de Roberto Robert», en M.-L. ORTEGA, dir., *Ojos que ven, ojos que leen*, Madrid, Visor, pp. 105-119.
- LARRAZ, EMMANUEL (1974a): «La satire de Napoléon Bonaparte et de Joseph dans le théâtre espagnol: 1808-1814», en *Hommage à André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, Universidad de Provence, pp. 125-137.
- (1974b): «Le théâtre à Palma de Majorque pendant la Guerre d'Indépendence, 1811-1814», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, X: 315-355. [«El teatro en la ciudad de Mallorca durante la guerra del francés (1811-1814)», *Randa*, 6, 1977, 47-80].

- (1977): «Teatro y política en el Cádiz de las Cortes», en F. LÓPEZ y otros, coords., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Universidad de Bordeaux III, vol. 2, pp. 571-578.
- (1979): «Josep Robrenyo et le premier théâtre catalan d'agitation politique: 1820-1823», en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia, pp. 475-486.
- , ed. (1987): *La guerre d'Indépendance espagnole au théâtre, 1808-1814. Antologie*, Aix-en-Provence, Universidad de Provence.
- (1988): *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole, 1808-1814*, Aix-en-Provence, Universidad de Provence.
- (1991): «El teatro de propaganda política de Francisco de Paula Martí durante la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal», en E. CALDERA, ed., *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 105-124.
- LITVAK, LILY (1979): «Teatro anarquista catalán (1880-1910)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 55: 231-250.
- (1981): *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Bosch.
- LIVERANI, ELENA (1995): *Un personaggio tra storia e letteratura. Don Carlos nel teatro spagnolo del XIX secolo*, Florencia, Nuova Italia.
- LLORENS, VICENTE (1980): *El romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- LOPE, HANS-JOACHIM (1991): «La imagen de los franceses en el teatro español de propaganda durante la Guerra de la Independencia (1808-1813)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1): 219-229.
- LÓPEZ TABAR, JUAN (2001): *Los famosos traidores. Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS (2004): *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, 2ª ed., Madrid, Iberoamericana.
- MARFANY, JOAN LLUIS, ed. (1965): *Josep Robrenyo. Teatre revolucionari*, Barcelona, Edicions 62.
- MARTÍN LARRAURI, FELISA (1979): «Un dramaturgo romántico olvidado: Francisco de Paula Martí», *Literature*, 2: 95-110.
- MAS FERRER, JAIME (1978): *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, IEA.
- MEMBREZ, NANCY (1988): «Eduardo Navarro Gonzalvo and the revista política», *Letras Peninsulares*, 1 (3): 320-330.
- (1991): «Yanquis, filibusteros y patriotas: prensa y teatro en la España del 98», *Cincinnati Romance Review*, X: 123-145.
- MENARINI, PIERO; GARELLI, PATRIZIA; SAN VICENTE, FÉLIX; y VEDOVATO, SUSANA (1982): *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Atesa.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, CARMEN (1983): *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, CSIC.
- (1999): «Aproximación al teatro político de Galdós», *Revista de Literatura*, 121: 101-118.

- MIRALLES, ENRIQUE (1999): «La causa nacionalista catalana en el teatro de Víctor Balaguer: *Los Pirineus* (1891)», *Salina*, 13: 99-104.
- MOLINA MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS (1998): *Anticlericalismo y literatura en el siglo XIX*, Universidad de Murcia.
- MORALES MUÑOZ, MANUEL (2006): «Inaugurando la modernidad: teatro y política en el liberalismo democrático», *Baética*, 28: 615-626.
- MUÑOZ SEMPERE, DANIEL (2008): *La Inquisición española como tema literario*, Woodbridge, Tamesis.
- O'CONNOR, D. J. (2001): *Representations of the Cuban and Philippine insurrections on the Spanish Stage, 1887-1898*, Tempe, Bilingual Press.
- OGANDO, IOLANDA (2004): *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, Universidad de Coruña.
- OJEDA ESCUDERO, PEDRO (1996): «La ciudad sitiada en el teatro romántico español», en J. I. BLANCO PÉREZ y otros, eds., *Teatro y ciudad*, Universidad de Burgos, pp. 289-301.
- (1997): *El justo medio. Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*, Universidad de Burgos.
- (2006): «Lecturas nacionalistas de la historia. El teatro patriótico en la España liberal de mediados del siglo XIX», en C. CANTERLA, ed., *Nación y constitución: de la Ilustración al liberalismo*, Sevilla, SEESD, pp. 535-551.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, EMILIO; y ROMERO FERRER, ALBERTO (2004): «Teatro y política (1789-1833): entre la Revolución Francesa y el silencio», en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, ed., *Se hicieron literatos para ser políticos*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 185-242.
- PAVESIO, LUISA (1991): «Sociedad española y Constitución en el teatro político menor», en E. CALDERA, ed., *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 81-104.
- PEAK, J. HUNTER (1964): *Social Drama in Nineteenth Century Spain*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- PELÁEZ PÉREZ, VÍCTOR MANUEL (2010): «El discurso político del teatro galdosiano puesto en solfa», *Revista Garoza*, 10: 159-177.
- PENAS VARELA, ERMITAS y DOMÉNECH RICO, FERNANDO (2003): «El drama romántico», en J. HUERTA CALVO, dir., y F. DOMÉNECH RICO y E. PERAL VEGA, coords., *Historia del teatro español*, vol. II, *Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, pp. 1895-1941.
- PERALTA GARCÍA, BEATRIZ (2000): «El iberismo a escena. Comedia y drama en la unión ibérica (1852-1890)», en J. M. CARRASCO GONZÁLEZ, M. J. FERNÁNDEZ GARCÍA y M. L. T. MADEIRA LEAL, eds., *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera*, Cáceres, Universidad de Extremadura, I, pp. 391-406.
- PICOCHÉ, JEAN-LOUIS (1982): «Los militares y el ejército en el drama romántico español», *Romanticismo*, 1: 35-44.
- (1991): «Liberales y serviles en cuatro obras teatrales del Trienio Constitucional», en E. CALDERA, ed., *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 63-79.

- PIQUERES DÍEZ, ANTONIO J. (2011): «José I, maléfico o divino», en E. LA PARRA LÓPEZ, coord., *La imagen del poder. Reyes y regentes en la España del siglo XIX*, Madrid, Síntesis, pp. 77-132.
- POBLET, JOSEP M. (1980): *Josep Robrenyo, comediant, escriptor i revolucionari (1783-1838)*, Barcelona, Millà.
- REYES PEÑA, MERCEDES DE LOS y REYES CANO, ROGELIO (1984): «Algunas muestras de las relaciones política-teatro durante el Sexenio Absolutista en Sevilla», *Archivo Hispalense*, 206: 41-61.
- RIBAO PEREIRA, MONTSERRAT (1999): *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, Eunsa.
- (2002): «La teorización política en el drama romántico: *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores», en P. MENARINI, ed., *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Capitello del Sole, pp. 179-192.
- (2003): «Venecianos, moriscos y cristianos. La tiranía en Martínez de la Rosa, año de 1830», *Hispanic Review*, 71 (3): 365-391.
- (2004): «El poder y la tiranía en *Carlos II el Hechizado*, de A. Gil y Zárate», *Hesperia*, 7: 163-184.
- RICCI, EVELYNE (2005): «Teatro de la miseria y miseria del teatro: El teatro social en España (1890-1910)», en S. SALAÜN, E. RICCI y M. SALGUES, eds., *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, pp. 77-99.
- y SALGUES, MARIE (2006): «Des militaires d'opérette: le théâtre, un loisir au service de la Nation», en S. SALAÜN y F. ÉTIENVRE, eds., *Du loisir aux loisirs (Espagne, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, pp. 259-275.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA (1997): «Gaspar Zavala y Zamora o la imperfecta nostalgia del mito histórico», *Dieciocho*, 20 (2): 163-182.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, MARÍA (2009): «Agustina Torres, la actriz patriota del Teatro de Cádiz durante la Guerra de la Independencia y las Cortes», en A. RAMOS SANTANA y A. ROMERO FERRER, eds., *1808-1812: Los emblemas de la libertad*, Universidad de Cádiz, pp. 507-522.
- ROGERS, PAUL PATRICK (1929): «The Peninsular War as a source of inspiration in the Spanish Drama of 1808-1814», *Philological Quarterly*, 8: 264-269.
- ROMERO FERRER, ALBERTO (2002): «Censura y represión: sobre teatro y política en el Cádiz de Fernando VII (1814-1833)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 10: 105-121.
- (2006): «Ni viudas de Padilla ni Pelayos tras las Cortes de Cádiz», en C. CANTERLA, ed., *Nación y Constitución. De la Ilustración al Liberalismo*, Sevilla, SEESD, pp. 507-517.
- , ed. (2007): «Introducción» a *Las lágrimas de Melpómene* [recoge M. J. Quintana, *El duque de Viseo y Pelayo*; F. Martínez de la Rosa, *La viuda de Padilla*; y J. Marchena, *Polixena*], Ayuntamiento de Cádiz, pp. 15-62.
- (2008): «Los serviles y liberales o la guerra de los papeles. La Constitución de Cádiz y el Teatro», en M. CANTOS CASENAVE, F. DURÁN LÓPEZ y A. ROMERO FERRER, eds., *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814)*, Universidad de Cádiz, II, pp. 287-365.

- (2009): «“El teatro suele ser un instrumento muy poderoso en manos de la política”»: Quintana en el teatro», en F. DURÁN LÓPEZ, A. ROMERO FERRER y M. CANTOS CASENAVERA, eds., *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*, Madrid, Iberoamericana, pp. 293-317.
- (2012): *Escribir 1812. Memoria histórica y literatura, de Jovellanos a Pérez Reverte*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- ROMERO PEÑA, MARÍA MERCEDES (2006a): *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia, 1808-1814*, Madrid, FUE.
- (2006b): «El teatro político de Pablo de Jérica y Corta», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 14: 11-41.
- (2007a): *El teatro de la Guerra de la Independencia*, Madrid, FUE.
- (2007b): «Nacimiento del teatro político: la lucha en el escenario de serviles y liberales», en M. C. GARCÍA TEJERA y otros, eds., *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético*, Universidad de Cádiz, pp. 41-52.
- (2009): *Las tragedias de la libertad. Roma Libre, Virginia y Cayo Graco*, Ayuntamiento de Cádiz.
- RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS (1982): *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Universidad de Zaragoza.
- (1984): «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo*, 39-40: 193-231.
- (1988): «El teatro en el siglo XIX (1845-1900)», en J. M. DÍEZ BORQUE, dir., *Historia del teatro en España*, t. II, *siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus, pp. 625-762.
- (1989): «Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política», *Castilla*, 14: 129-149.
- (1990) [1983]: *El teatro en el siglo XIX*, 2ª ed. Madrid, Playor.
- (1994): «José Gutiérrez de Alba y los inicios de la revista política en el teatro», *Crítica Hispánica*, 16 (1): 119-140.
- (1995): «Teatro y política: *Las aleluyas vivientes* de José María Gutiérrez de Alba», *Crítica Hispánica*, 17 (1): 127-141.
- (1997): «El teatro político durante el reinado de Isabel II y el Sexenio Revolucionario», en V. GARCÍA DE LA CONCHA, dir., y G. CARNERO, coord., *Historia de la literatura española*, t. 8, *Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 409-414.
- (1998a): «José María Gutiérrez de Alba: creador de la revista teatral política», en J. M. CAMPOS DÍAZ, coord., *Literatura y Política en el siglo XIX: José María Gutiérrez de Alba*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, pp. 83-101.
- (1998b): «Teatro y política: una aproximación al tratamiento escénico del conflicto cubano en España», en *A vueltas con el 98. ¿Continuidad o cambio?*, Pamplona, UNED, pp. 231-246.
- (1998c): «El teatro de Pérez Galdós: tradición y nuevos caminos», en V. GARCÍA DE LA CONCHA, dir., y L. ROMERO TOBAR, coord., *Historia de la literatura española*, vol. 9, *Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 122-131.
- (1998d): «Los primeros estrenos de Jacinto Benavente», en V. GARCÍA DE LA CONCHA, dir., y L. ROMERO TOBAR, coord., *Historia de la literatura española*, vol. 9, *Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 146-150.

- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO (2011) [1967, 1979]: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 11ª ed., Madrid, Cátedra.
- RUIZ SILVA, CARLOS (1985): «Política y guerras civiles en la obra de García Gutiérrez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 415: 91-100.
- SALA VALLDAURA, JOSEP MARIA (2005): *De amor y política: La tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC.
- (2006): *Història del teatre a Catalunya*, Lérida, Pagès.
- SALAÛN, SERGE (1993): «La zarzuela finisecular o el consenso nacional», en L. GARCÍA LORENZO, ed., *Ramos Carrión y la zarzuela*, Zamora, IEZ Florián de Ocampo, pp. 11-24.
- (1994): «Zarzuela e historia nacional (Cádiz y *La Marsellesa*)», en J. COVO, comp., *Las representaciones del tiempo histórico*, Universidad de Lille, pp. 179-186.
- (1996): «Zarzuela et cuplé: identité nationale et métissage culturel», en *1894. European theatre in turmoil*, Amsterdam, Rodopi, pp. 65-75.
- SALGUES, MARIE (2007): «La Guerra de la Independencia y el teatro. Tentativa de creación y de recuperación de una epopeya popular (1840-1868)», en C. DEMANGE y otros, eds., *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 267-287.
- (2010a): *Teatro patriótico y nacionalismo en España, 1859-1900*, Zaragoza, PUZ.
- (2010b): «Las quintas y el teatro: una farsa macabra», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 40 (1): 191-210.
- (2010c): «Españoles y franceses en el teatro de la guerra. Visiones recíprocas», en E. LA PARRA LÓPEZ, ed., *La guerra de Napoleón en España*, Universidad de Alicante, pp. 267-283.
- SAN VICENTE, FÉLIX (1984): «El mensaje sin secreto. Tipología del título en el teatro español (1830-1850)», *Quaderni di Filologia Romanza*, 4: 91-133.
- (1997): «Continuidad del drama histórico», en V. GARCÍA DE LA CONCHA, dir., y G. CARNERO, coord., *Historia de la literatura española*, t. 8, *Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 384-399.
- SÁNCHEZ-BLANCO, FRANCISCO (1988): «Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno», *Revista de Literatura*, 100: 387-422.
- SÁNCHEZ ESCOBAR, ÁNGEL F. (2003): *Vida y obra de Eduardo Asquerino (1824-1881)*, Madrid, FUE.
- SÁNCHEZ GARCÍA, RAQUEL (2007): «España y los españoles en la obra de José Zorrilla», *Historia y Política*, 17: 205-222.
- (2008a): *La historia imaginada. La Guerra de la Independencia en la literatura española*, Madrid, CSIC-Doce Calles.
- (2008b): «Del pueblo heroico al pueblo resistente. La Guerra de la Independencia en la literatura (1808-1939)», en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, ed., *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, pp. 159-190.
- (2009): «Memoria de la nación y mito del liberalismo: la Guerra de la Independencia en la literatura española del siglo XIX», en A. RAMOS SANTANA y A. ROMERO

- FERRER, eds., *1808-1812: Los emblemas de la libertad*, Universidad de Cádiz, pp. 525-538.
- SCHURLKNIGHT, DONALD E. (1998): «*La conjuración de Venecia as/in Context*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 32 (3): 537-555.
- SERRANO, CARLOS (1983): «Notas sobre el teatro obrero a finales del siglo XIX», en L. GARCÍA LORENZO, ed., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, pp. 263-277.
- (1993): «Cantando Patria (zarzuela y tópicos nacionales)», en L. GARCÍA LORENZO, ed., *Ramos Carrión y la zarzuela*, Zamora, IEZ Florián de Ocampo, pp. 25-37. Texto revisado y ampliado en (1999): 131-159.
- (1999): *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus.
- SHAW, DONALD L. (1997): «El drama romántico como modelo literario e ideológico», en V. GARCÍA DE LA CONCHA, dir., y G. CARNERO, coord., *Historia de la Literatura Española*, t. 8, *Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 314-351.
- SOLÍS, RAMÓN (1969) [1958]: *El Cádiz de las Cortes de Cádiz*, Madrid, Alianza.
- SUERO ROCA, MARÍA TERESA (1987-1997): *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut del Teatre, 4 vols.
- TATO FONTAÍÑA, LAURA (1999): *Historia do teatro galego, das orixes a 1936*, Vigo, Nosa Terra.
- VEGA RODRÍGUEZ, PILAR (2008): «El teatro conmemorativo de la fiesta cívico-patriótico del Dos de Mayo», en *1808-1814. Madrid por la libertad. Una crónica literaria*, Comunidad de Madrid, pp. 211-239.
- VERSTEEG, MARGOT (2000): *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Amsterdam, Rodopi.
- VIDAL TIBBITS, MERCEDES (2006): «El hombre negro en el teatro peninsular del siglo XIX», *Hispania* (Washington), 89 (1): 1-12.

