
“LA ESCUELA MÁS ENÉRGICA DEL PUEBLO”*.
LA CIRCULACIÓN DE UN IDEARIO LIBERAL ENTRE ESPAÑA Y
MÉXICO A TRAVÉS DE ACTORES Y OBRAS DE TEATRO
DURANTE EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX**

LARA CAMPOS PÉREZ

Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivística, México

lara_camposperez@yahoo.es

Resumen: En un periodo marcado por la mundialización de las sociedades y las economías, el liberalismo fue presentado por sus defensores como el credo capaz de otorgar un nuevo sentido a la forma de articular el mundo conocido. Igual que se había hecho con anterioridad —y se seguiría haciendo en el futuro—, el teatro fue visto como un medio eficaz para la transmisión de ideas y valores al grueso de unas poblaciones caracterizadas, entre otras cosas, por el analfabetismo. El objetivo de este texto es analizar la forma en que fue empleado el teatro como vehículo de ideas políticas en España y México durante las primeras décadas del siglo XIX, hacer un seguimiento de cómo viajaron algunos de esos idearios liberales a través de este medio de comunicación social entre los dos países y señalar algunas de las respuestas que se produjeron en México ante su recepción.

Palabras clave: Teatro político; liberalismo; circulación de ideas; México; España

Abstract: In a period marked by the globalization of economies and societies, liberalism was presented by its proponents as the creed that could provide a new sense of how to articulate the known world. Just as had happened before—and would continue to happen in the future—the theatre was seen as an effective means for the transmission of ideas and values to the bulk of populations characterized, among other things, by illiteracy. The purpose of this article is, firstly, to analyze how the theatre was used as a vehicle for political ideas in Spain and Mexico during the first decades of the nineteenth century; secondly, to trace how some of those liberal ideas traveled through this social media between the two countries; and, thirdly, to note some of the responses to their reception in Mexico.

Keywords: Political theatre; liberalism; circulation of ideas; Mexico; Spain

“Después del púlpito, que es la escuela del Espíritu Santo, no hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro”¹. Con estas palabras sentenciaba Nicolás Fernández de Moratín, padre del también dramaturgo, Leandro, en 1762, la función

* FORNER, Juan Pablo: *Exequias de la lengua castellana* [1782], edición de José JURADO, Madrid, CSIC, 2000, p. 407.

** Agradezco a Javier Fernández Sebastián y a María Eugenia Vázquez Semadeni su lectura atenta y sus atinados comentarios.

¹ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás: *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, Madrid, Castalia/ Consejería de Educación y Cultura, 1996; edición, introducción y notas de David T. GIES y Miguel Ángel LAMA, p. 156.

que el teatro debía desempeñar dentro de la sociedad. Una función que, según este autor, no parecían tener en cuenta sus colegas contemporáneos, pues la mayoría de las obras que se escribían y se representaban en aquel tiempo en los principales coliseos españoles tenían como objetivo único divertir al público en lugar de transmitir aquella serie de valores que contribuirían a la elevación moral de la sociedad. Esta visión pedagógica de las artes escénicas, muy acorde con los planteamientos ilustrados en torno al individuo y la sociedad, se encontraba también presente hacia finales del siglo XVIII en la Nueva España, en donde, en 1790, un asentista del Coliseo afirmaba que la finalidad de la dramaturgia debería “ser la instrucción moral, manifestándose los vicios en que podemos incurrir [...] para que, dándonos en el rostro, los odiamos, apreciando por la misma causa las virtudes opuestas”². Durante los primeros años del Ochocientos, la convicción de que el teatro, y de forma particular el drama, tenían un gran potencial para influir en los espectadores seguía vigente³. Sin embargo, su presencia en los principales coliseos de ambas regiones de la Monarquía hispánica continuaba siendo escasa, ya que las obras de esta naturaleza, normalmente realizadas siguiendo los planteamientos estéticos y normativos neoclásicos, salvo en significativas excepciones, acababan resultando aburridas para los espectadores⁴.

Si a las obras dramáticas se les atribuía un importante valor pedagógico, no menor era el que se le concedía a aquellos encargados de representarlas, considerados por algunos autores ilustrados como “ciudadanos muy útiles para el Estado”⁵. El valor social de los actores residía, según los defensores de esta profesión, en su capacidad para transmitir adecuadamente aquellas ideas expuestas en los textos, pues sin el dominio de las artes escénicas, el potencial comunicativo de las obras se reducía exponencialmente. A la demostración de la veracidad de este planteamiento

² Citado en: VIVEROS, Germán (ed.): *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, UNAM, 1990, p. 23.

³ Véase como ejemplo el artículo titulado “De la impresión de realidad que causan las representaciones dramáticas”, en *Memorial literario o Biblioteca periódica de Ciencias, Literatura y Artes*, 20/01/1805; para el caso de México, véase: VIVEROS, Germán (ed.): *Teatro dieciochesco de Nueva España*, pp. 20-25.

⁴ Una de esas significativas excepciones la constituiría *El sí de las niñas* de Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, estrenada en 1806, que además de responder a estos criterios classicistas resultó un éxito de público. ROMERO PEÑA, M. Mercedes: *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814) en especial el de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp. 105-107 y 202-203.

⁵ GARCÍADEVILLANUEVA, Miguel: *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, 1788, citado en ROMERO PEÑA, M. Mercedes: *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX*, p. 356.

dedicó el famoso actor español Isidoro Máiquez, no sólo algunas reflexiones que dejó por escrito en hojas sueltas, sino, sobre todo, su actividad cotidiana durante más de veinte años. A lo largo de su carrera, además de interpretar papeles especialmente adaptados para él, en más de una ocasión —como veremos más adelante—, dada su excelencia interpretativa, se tuvo que redoblar la guardia que vigilaba la salida de los teatros, para evitar que, debido al estado de excitación y emoción a la que había llevado a los espectadores, se llegaran a producir altercados callejeros⁶.

Teatro, política y liberalismo en España (1808-1814)

La entrada del ejército napoleónico y el inicio de la Guerra de la Independencia en España llevaron a que se reforzara todavía más esa fe en la capacidad educadora y transmisora de ideas que se le había adjudicado tanto a las obras de teatro como a los actores en las décadas previas. Durante los años de ocupación francesa, la escena teatral, igual que la multitud de impresos que salieron a la luz —y que con frecuencia presentaban un aspecto similar, pues seguían los mismos modelos iconográficos y en ocasiones fueron realizados por los mismos autores⁷—, tuvieron como fin convertirse en un importante vehículo de comunicación social, destinado sobre todo a los amplios sectores menos instruidos de la población. Más allá de su atractivo como entretenimiento, la función primordial del teatro en ese contexto debía ser la de crear opinión, identificar al enemigo y alentar a los distintos sectores de la sociedad a que se mantuvieran en la lucha. Su capacidad persuasiva se puso a prueba durante esos seis años y pareció superarla con éxito, pues todos los grupos involucrados en la contienda recurrieron a este medio para ganarse la adhesión del pueblo⁸.

⁶ Algunos alegatos en defensa de la profesión de actor (de cómico, como se denominaba entonces) realizadas por Máiquez se encuentran en las páginas del *Diario de Avisos* de 1803, así como en algunas de las quejas y reclamaciones que presentó ante el Ayuntamiento de Madrid a lo largo de las dos primeras décadas del XIX. Sobre la vida y obra de este actor, pieza clave de la interpretación dramática decimonónica, puede consultarse, entre otros, además del trabajo ya citado de Romero Peña, la minuciosa biografía de COTARELO, Emilio: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.

⁷ Tanto el grabador y pintor valenciano José Ribelles como Francisco de Goya realizaron en más de una ocasión escenografías para obras de teatro. VEGA, Jesusa: “Imágenes para un cambio de siglo”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.): *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva/ Universidad de Cádiz, 2004, pp. 83-129.

⁸ El teatro político no es una invención de esta coyuntura histórica, sino que tuvo importantes

Además de las obras representadas bajo el gobierno josefino —en su mayoría traducciones del francés—, a lo largo de esos seis años se escribieron y se llevaron a escena multitud de piezas de un marcado carácter político destinadas tanto a demostrar la necesidad de independencia de España, como a defender una serie específica de valores que no siempre resultaron coincidentes para todos los opositores a la ocupación francesa. Dentro de este amplio conjunto de obras, los especialistas en la materia distinguen dos tendencias principales. Por una parte, la que denominan teatro patriótico⁹, que incluiría aquellas piezas que hacían referencia a la defensa y recuperación del territorio peninsular; a este grupo pertenecerían obras —escritas además de forma muy inmediata al desarrollo de los hechos— como *El engaño francés*, de Josef Barbieri o *Los patriotas de Aragón*, del prolífico Zavala y Zamora. La otra tendencia sería aquella que se hacía eco —al mismo tiempo que contribuía a su desarrollo— de un ideario liberal en ciernes, heredero en parte del pensamiento ilustrado de las décadas anteriores¹⁰, pero donde ya comenzaba a verse reflejado el vocabulario y las ideas que definirían el liberalismo político¹¹, cuya versión doceañista quedaría definitivamente plasmada en la Constitución de Cádiz¹². Dentro de este segundo grupo de obras ocupan un lugar destacado *El Pelayo* de Quintana, la traducción y adaptación de alguna de las tragedias del dramaturgo italiano Alfieri, como *Roma libre*, y el drama de Martínez de la Rosa *La viuda de Padilla*.

El Pelayo fue la obra de aparición más temprana, puesta en escena por primera vez en enero de 1805 en el teatro de los Caños del Peral de Madrid, donde por aquel tiempo Isidoro Máiquez no sólo era el director de la compañía, sino también el

antecedentes en el siglo XVIII. ONAINDÍA, Mario: *La construcción de la nación española. Republicanismo y nacionalismo en la Ilustración*, Barcelona, Ediciones B, 2002.

⁹ Entre los especialistas son obras conocidas como “teatro de urgencia”, “teatro de combate”, “literatura de resistencia”, ROMERO PEÑA, M. Mercedes: *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX*, p. 561.

¹⁰ Sobre la continuidad entre Ilustración y liberalismo, en relación al caso español, puede consultarse: Antonio MORALESMOYA: “Jovellanos: ilustración y liberalismo, 1759-1812”, en *Homenaje a don José Luis Comellas*, Sevilla, 2000, pp. 31-57; un balance historiográfico sobre el tema en: PAQUETTE, Gabriel: “Proyectos ilustrados: la herencia historiográfica”, en *El Mundo Atlántico y la modernidad iberoamericana*, vol. 2, en prensa.

¹¹ FUENTES, Juan Francisco: “Aproximación al vocabulario socio-político del primer liberalismo español (1792-1823)”, en AYMES, Jean-René y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (eds.): *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1997, pp. 51-62; CALDERONE, Antonia: “El lenguaje del liberalismo y del absolutismo en el teatro político”, en: www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/.../calderone.pdf

¹² Sobre esta cuestión puede consultarse, entre otros: BREÑA, Roberto: *El primer liberalismo español y los procesos de emancipación de América, 1808-1824*, México, El Colegio de México, 2006.

primer actor, con lo que se arrogó el privilegio de representar el papel principal. El autor de la tragedia, Joseph Manuel Quintana¹³, pensador ilustrado que jugaría un papel destacado “en la primera fase de la revolución hispánica”¹⁴ entre 1808 y 1810, recurrió en esta obra a una temática histórica que había comenzado a adquirir, en las últimas décadas del Setecientos, una importancia creciente para explicar la decadencia de la monarquía reinante y para justificar la necesidad de llevar a cabo una serie de reformas. Del desarrollo histórico peninsular, el pasado medieval fue el que se convirtió para estos pensadores y hombres de letras en el paraíso perdido al que la nación española debía regresar, pues durante aquellos siglos no sólo se habían alcanzado grandes metas materiales, sino también y, sobre todo, importantes logros cívico-morales, como el establecimiento de unas Cortes que limitaban el poder del rey, y que demostraban tanto “el espíritu liberal” del pueblo español, como la existencia histórica de un constitucionalismo hispano, que estaría en la base de aquel que en aquellos años se pensaba “re-instaurar”¹⁵.

La temática histórica de la España de la Reconquista sirvió a Quintana para justificar y exponer el que parece su argumento fundamental: la defensa de la libertad, entendida ésta en un sentido político-moral, como la lucha contra el despotismo y la tiranía y como el anhelo de un régimen representativo, igualitario y respetuoso de ciertos derechos inherentes a los individuos¹⁶. Quintana, que en 1809 haría su célebre llamado a los españoles advirtiéndoles de que no podían “dar un paso hacia la independencia, sin darlo también hacia la libertad”¹⁷, ya había dejado expuesto en *El Pelayo* parte de este ideario. Así, por ejemplo, el heroísmo del

¹³ Sobre este autor remitimos a la obra clásica de DÉROZIER, Albert: *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner, 1978.

¹⁴ GUERRA, Françoise-Xavier: *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 93.

¹⁵ Sobre el redescubrimiento de la Edad Media durante estas décadas, puede consultarse, entre otros: ÁLVAREZJUNCO, José: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, especialmente las pp. 187-226. Sobre la idea de la búsqueda de la constitución histórica hispana: PORTILLOVALDÉS, José María: *Crisis Atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la Monarquía hispánica*; Madrid, Marcial Pons/ Fundación Carolina, 2006; sobre la defensa del liberalismo como propio de lo hispano y no como una ideología extranjerizante (de lo que era acusado por sus opositores): FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: “Liberales y liberalismo en España, 1810-1850: la forja de concepto y la creación de una identidad política”, *Revista de Estudios Políticos*, nº 134(2006), pp. 125-176.

¹⁶ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: “Liberalismo”, en FERNÁNDEZSEBASTIÁN, Javier (dir.): *Diccionario político y social del mundo iberoamericano*, Madrid, CEPC, 2009.

¹⁷ Quintana citado por BREÑA, Roberto: *El primer liberalismo español*, p. 211.

protagonista era reconocido no sólo por su lucha contra el invasor extranjero, sino por la definición que él hacía de sí mismo como “el que siempre independiente, libre/deentre la ruina universal ostenta/ exento el cuello de los hierros torpes/ que sobre el resto de los godos pesan”¹⁸.

Tras su estreno en 1805, en donde Máiquez fue aclamado por sus “varoniles acentos de patriotismo”¹⁹, la obra se mantuvo en los repertorios de los teatros hasta el inicio de la ocupación francesa, periodo en el cual no fue representada ni una sola vez. Sin embargo, en junio de 1813, pocos días después de la salida del ejército invasor de la capital española, *El Pelayo* fue la primera obra que Máiquez llevó al teatro del Príncipe²⁰. Tras la restauración absolutista, y debido a que esta tragedia permitía también una lectura puramente patriota de resistencia ante la dominación extranjera, se mantuvo en cartel, siendo interpretada por Máiquez hasta 1817, y posteriormente por quien fue considerado su discípulo, Andrés Prieto. No corrió la misma suerte, sin embargo, su autor, que permaneció preso en la fortaleza de Pamplona todos esos años y a quien la Inquisición acusó de ser demasiado entusiasta al pronunciar el nombre de la patria²¹.

La tragedia del dramaturgo italiano Alfieri *Roma Libre*, traducida y especialmente adaptada por Saviñón para ser interpretada por Máiquez²², fue impresa por primera vez en Cádiz en 1812 y estrenada con motivo de la proclamación de la Constitución en marzo de ese mismo año. En esta obra de temática clásica, en la que ya se puede detectar el empleo consciente de un lenguaje claramente liberal (mediante el uso de términos como libertad, nación, felicidad o igualdad), se pone el acento, ya no tanto en la presencia del invasor extranjero, sino en la lucha contra el despotismo, considerado un mal endógeno y no exógeno de las naciones y causa última de su pérdida de libertad. Abiertamente partidario de la labor legislativa de

¹⁸QUNTANA, Joseph Manuel: *El Pelayo*, consultado en:

<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04705173133536151932268/p0000002.htm>

¹⁹ COTARELO, Emilio: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, p. 209.

²⁰ ROMERO PEÑA, M. Mercedes: *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX*, p. 488.

²¹ LLORENS, Vicente: *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, México, El Colegio de México, 1954, p. 240.

²² Por regla general, las traducciones que se hacían en la época eran más bien adaptaciones de los textos no sólo al idioma, sino a la cultura del país en que se iban a representar, por ello era frecuente, como en este caso, que aparecieran firmadas por el propio traductor y no por el autor original. ROMERO PEÑA, M. Mercedes: *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX*, pp. 887 y ss. Cotarelo es quien considera que Saviñón tradujo y adaptó el texto para ser interpretado por Máiquez. COTARELO, Emilio: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, p. 363.

los constitucionalistas de Cádiz, en su prólogo a la edición de 1820, Saviñón señala cuál es el propósito de la tragedia: “En ella vas á ver la tiranía,/ que del romano se gozó en duelo/ [...] / También escucharás; y en nuevas bases/ levantarse verás gobierno nuevo,/ que torna en aguerridos ciudadanos/ los que antes del eran del ultraje siervos/ al pueblo, soberano de sí mismo,/ verás intervenir en el Congreso/ que formó por su bien; y como anuncia/su libre voluntad con libre acento/sabias leyes verás obedecidas,/ que al senador igualan y al plebeyo”²³.

A partir del verano de 1813, *Roma Libre* fue llevada a escena en Madrid en repetidas ocasiones por Isidoro Máiquez, quien, con éste y otros gestos, reiteraba sus claras simpatías hacia el ideario liberal en formación y en proceso de expansión. Con motivo del segundo aniversario de la proclamación de la Constitución de Cádiz, el 19 de marzo de 1814, y pese a la oposición de ciertos sectores tradicionalistas, fue reestrenada en el teatro del Príncipe. En aquella ocasión, cuando Máiquez declamó los versos: “En servidumbre atados:/ en opresión nacidos: yo en un tiempo/ de terror a engañaros precisado;/ de sentimientos libres no os podía/ nutrir, cual debe un padre ciudadano”²⁴, hizo que el público “electrizado, se levantara en masa a aplaudir y vitorear”²⁵, de manera tan fuerte y clamorosa que obligó a las autoridades a doblar el piquete de la guardia del teatro a fin de que el alboroto no trascendiera a las calles. Tras la restauración absolutista, a diferencia de lo ocurrido con la tragedia de Quintana, esta obra fue prohibida y sólo volvería a ser representada en territorio peninsular a partir de 1820²⁶.

La viuda de Padilla de Martínez de la Rosa, escrita en 1811 en la Isla del León y estrenada allí mismo pocos meses después, seguía, como el propio autor reconocía en el prólogo, la estela marcada por las obras de Alfieri²⁷. En ella, recurriendo a una temática histórica, incidía en la idea de que la falta de libertad no se podía cifrar únicamente en la presencia de un enemigo invasor, sino que era causada también —y

²³ SAVIÑÓN, Antonio: “Prólogo”, *Roma Libre*, Madrid. Imprenta de Álvares, 1820, p. 5.

²⁴ SAVIÑÓN, Antonio: *Roma Libre*, p. 55.

²⁵ Mesonero Romanos citado en COTARELO, Emilio: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*.

²⁶ Estas obras, junto a otras como *La viuda de Padilla*, fueron prohibidas por Real Orden el 30 de junio de 1814. ROMERO PEÑA, M. Mercedes: *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX*, p. 869.

²⁷ “Y compuso la tragedia *La viuda de Padilla* a imitación de las del célebre Alfieri, a quien se propuso por modelo, prendado de las bellezas que esmaltan las obras de aquel autor”, Martínez de la Rosa citado en: GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, M. Teresa: “De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa”, *Cuadernos de investigación filológica*, nº 9(1983), pp. 199-234.

quizás de manera más flagrante— por la tiranía y el despotismo impuestos, en este caso, por el emperador Carlos V. Igual que las tragedias anteriores, *La viuda de Padilla* fue reestrenada en Madrid tras la salida del ejército napoleónico, convirtiéndose en una obra frecuente en la cartelera hasta mayo de 1814, cuando tanto el autor como la obra fueron proscritos y retirados de la vida pública²⁸.

El teatro político y patriótico en México hasta la consumación de la independencia

Mientras estas tragedias se publicaban y escenificaban en territorio peninsular, junto a sainetes o piezas breves constitucionalistas²⁹ y el denominado teatro patriótico o “de acontecimiento”, a la Nueva España comenzó a llegar, a partir de 1809 —siguiendo los cauces habituales de circulación de impresos, así como los nuevos que se habían abierto tras la crisis de la Monarquía³⁰—, parte de esta producción dramática. Durante los dos primeros años de ocupación francesa de la Península y hasta el inicio de la insurgencia en México en septiembre de 1810, del conjunto de obras que se recibieron, las que se escenificaron en los teatros principales de la ciudad de México fueron fundamentalmente aquellas relacionadas con temas patrióticos, que hacían referencia a acontecimientos puntuales ocurridos en la Península en la guerra contra el francés y que abordaban sólo de forma tangencial aspectos propios del pensamiento liberal. Dada la anomalía de las circunstancias, derivada de la acefalía de la Monarquía y de la nueva dimensión de depositarias de la soberanía que habían adquirido las provincias, la decisión de las autoridades capitalinas responsables de diversiones y entretenimientos de poner en cartelera este tipo de obras debía responder —como se hacía desde otros sectores del gobierno— a la firme voluntad de fomentar la identificación de los súbditos

²⁸ Igual que Quintana, Martínez de la Rosa pasó buena parte del sexenio absolutista encarcelado.

²⁹ Dentro de este conjunto de obras, escritas y escenificadas para hacer pedagogía de la nación constitucional, podrían mencionarse: ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar: *La palabra Constitución y su significado*, 1813; o MARTÍ Y MORA, Francisco de Paula: *La Constitución vindicada*, 1813; ambas representadas en Madrid en el otoño de 1813. ROMERO PEÑA, M. Mercedes: *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX*, pp. 492-494.

³⁰ Un ejemplo de cómo viajaban los principios y valores, en este caso franceses, en: DE LA TORRE VILLAR, Ernesto: “La Revolución Francesa y su influencia en la Constitución de Apatzingán de 1814”, en ALBERRO, Solange, HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia y TRABULSE, Elías (coords.): *La Revolución francesa en México*, México, El Colegio de México/CEMCA, 1992, pp. 155-160.

novohispanos con los sucesos peninsulares y, con ello, a reforzar su compromiso “con la tutela del depósito de soberanía”³¹. Así, se tiene noticia de que el 29 de mayo de 1810 se estrenaba en el Coliseo capitalino el drama patriótico *La fiereza de Inglaterra y embarque en el norte de las tropas españolas al mando del Exmo. señor marqués de la Romana* y dos meses más tarde, en el mismo escenario, se ejecutaba la pieza alegórica de baile *Españoles, la patria oprimida*³². En ambos casos se trataba de obras que ponían el acento en la expulsión del invasor extranjero y en la necesidad de la lucha por la soberanía arrebatada; situaciones que hipotéticamente podrían llegar a ocurrir en la Nueva España y para las que sus habitantes debían estar preparados.

Por su parte, las mencionadas tragedias de la libertad, aunque no parecen haber sido representadas en los grandes escenarios, sí circularon por el país, como pone de manifiesto el decreto inquisitorial de 1816, que sacaba fuera de la ley las mismas obras que habían sido censuradas pocos años antes en España: *Roma libre* y *La viuda de Padilla*³³. Estas obras debieron ser representadas o leídas en las incipientes sociedades o clubes patrióticos, algunos de ellos ligados a sociedades secretas como la masonería. Estos nuevos lugares de socialización, que proliferaron en las principales ciudades a ambos lados Atlántico en las primeras décadas del siglo XIX, fueron espacios de reunión y discusión política, donde, sin duda, este tipo de teatro trasmisor de grandes ideales tuvo una audiencia garantizada³⁴.

Junto a estas obras de procedencia peninsular convivieron otras, sobre todo a partir de la aprobación de la Constitución de Apatzingán en 1814, cuyo objetivo era despertar y fomentar un patriotismo mexicano en muchos casos ya con claros visos independentistas. Conocidas historiográficamente como *Diálogos de la Independencia*, se trataba de piezas breves, generalmente con pocos personajes, que se movían por circuitos de lectura y representación distintos a los de las obras patrióticas

³¹ PORTILLO VALDÉS, José María: *Crisis Atlántica*, pp. 56-57.

³² Noticias publicadas en *El Diario de México* y recogidas en: REYES DE LA MAZA, Luis: *El teatro en México durante la Independencia*, México, UNAM, 1969, pp. 49-55.

³³ RAMOS SMITH, Maya (dir.): *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, México, Conaculta/Inba/Citru, 1998, p. 654.

³⁴ Sobre las sociedades patrióticas en el espacio atlántico euroamericano existe una amplia pero dispersa bibliografía; para el caso de México resulta de gran interés el artículo de VÁZQUEZ SEMADENI, María Eugenia: “La masonería en México, entre las sociedades secretas y patrióticas, 1813-1830”, *REHMLAC*, vol. 2, nº 2 (2011) pp. 19-33; para el caso español la obra clásica: GIL NOVALES, Alberto: *Las sociedades patrióticas*, Madrid, Tecnos, 1975.

provenientes de España antes mencionadas³⁵. Igual que el “teatro de acontecimiento” peninsular, estas obras hacían referencia o bien a episodios de la insurgencia o bien de forma alegórica a la lucha contra el despotismo y la tiranía, que habrían de llevar de forma natural a la recuperación de la libertad y la independencia perdidas. Acorde con esta última temática se encontraría el *Diálogo entre el despertador y un oaxaqueño*, de 1813, en donde el protagonista, Morelos, explicaba a su interlocutor la importancia de sus acciones militares, pues a través de ellas había hecho “resonar el clarín de la libertad [...] para despertar a muchas personas acostumbradas al letargo de la esclavitud”³⁶. Aunque en estos *Diálogos* se puede detectar la presencia en aumento — sobre todo a medida que avanza la década— de términos relacionados con el liberalismo (como igualdad, ley, ciudadano, derechos, etc.), debido probablemente a su carácter popular y a su estilo poco refinado, no llegaron a los grandes teatros, ni durante los años de la insurgencia ni en los posteriores, no existiendo referencias precisas de dónde y cuándo fueron representados, si es que lo fueron, pues en muchas ocasiones estas obras se escribían para ser leídas, no para ser puestas en escena³⁷.

Si los once años de guerra insurgente no ofrecen muchos datos acerca de lo que se presentaba en los principales teatros de la ciudad, a partir de la consumación de la independencia, el 27 de septiembre de 1821, se abrieron nuevas perspectivas para la dramaturgia mexicana. A pesar de la situación crítica por la que atravesaban las artes escénicas en el país desde hacía ya algunas décadas (los edificios de los dos principales coliseos estaban en ruinas y no había propiamente una escuela de actores³⁸), durante los meses siguientes a la entrada del Ejército Trigarante en la Ciudad de México, la escena teatral se convirtió en uno más de los espacios públicos en donde se hicieron manifestaciones exaltadas del nuevo estatus de independencia que había adquirido la nación. Así, se estrenaron obras de temática abiertamente patriota, como el melodrama alegórico *México libre*, de Francisco Ortega, ejecutado en

³⁵ Sobre este tema, algunas reflexiones interesantes en: ROJAS, Rafael: “Una maldición silenciada. El panfleto político en el México independiente”, *Historia mexicana*, vol. XLVII, nº 1(1997), pp. 35-67. Una recopilación de algunas de estas obras en: RIVERA, José (comp.): *Diálogos de la Independencia*, México, Inba, 1985.

³⁶ RIVERA, José (comp.): *Diálogos de la Independencia*, p. 78-85.

³⁷ ORTIZ BULLÉ-GOYRI, Alejandro: “Esplendor de las formas cómicas breves en el teatro novohispano: entre la ilustración, los fulgores de la independencia y la expansión del populacho”, disponible en: www.tribunalqro.gob.mx/humaniverso/leeDoc.php?nid_articulo-1244

³⁸ OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique: *Reseña histórica del teatro mexicano*, México, La Europea, 1895, vol. 1.

la noche del 27 de octubre de 1821, como parte de los festejos de jura de la Independencia, que habían dado inicio esa misma mañana³⁹.

Aunque durante los primeros meses tras la emancipación de la Monarquía española proliferaron estas obras de exaltación patriótica, a medida que la situación política en el país se fue haciendo más agitada y compleja —debido, sobre todo, a las disputas entre monárquicos y republicanos, y dentro de estos últimos entre federalistas y centralistas— el teatro político comenzó a ocupar un lugar en las carteleras. Esto llevó a que las grandes tragedias de la libertad de procedencia española fueran llevadas a escena, pues los principios liberales contenidos en ellas parecían servir como adecuado argumento político para algunas de las facciones involucradas en la lucha por el poder. En este sentido, pocos días después de la caída del Imperio de Iturbide en marzo de 1823, se ejecutaba en el Coliseo de la Ciudad de México la afamada tragedia *Roma libre*, con la que los partidarios del republicanismo festejaban el advenimiento del nuevo régimen. A pesar de haberse constituido como un imperio constitucional y, por tanto, respetuoso de los principios liberales, los defensores del republicanismo en ese momento triunfante consideraban como símbolo de despotismo cualquier forma de gobierno “coronado”. Por eso, *Roma libre*, con su marcado sentido republicano y liberal, pareció ser la obra que mejor representaba las aspiraciones de los promotores de la caída del Imperio. Su puesta en escena resultó, además, según la prensa de la época, todo un éxito, pues el público prorrumpió en “mil vivas al pueblo mexicano independiente y libre, al Soberano Congreso y a la gran República del Anáhuac”⁴⁰. Tres días más tarde, el 18 de abril de 1823, en el mismo escenario, se presentaba *La viuda de Padilla*, con cuya ejecución pretendían los cómicos de la compañía agasajar a los “beneméritos jefes del ejército”⁴¹ que habían contribuido a lo que era denominado por los republicanos como liberación nacional. Los principios liberales expuestos por Martínez de la Rosa en su drama parecían servir, en este caso, para identificar simbólicamente a los Comuneros

³⁹ *El Águila Mexicana*, 29/10/1821, citado en REYES DE LA MAZA, Luis: *El teatro en México durante la Independencia*, pp. 58-59.

⁴⁰ *El Águila Mexicana*, 22/04/1823, citado en REYES DE LA MAZA, Luis: *El teatro en México durante la Independencia*, pp. 59-60.

⁴¹ *El Águila Mexicana*, 26/04/1823, citado en REYES DE LA MAZA, Luis: *El teatro en México durante la Independencia*, pp. 60-61.

de Castilla con los militares pro-republicanos, ya que tanto unos como otros se habían sublevado contra la tiranía y habían luchado heroicamente por la libertad.

El éxodo de actores y dramaturgos liberales españoles tras la segunda restauración absolutista

En esas mismas fechas, cuando en España estaba teniendo lugar la entrada del ejército francés de los Cien Mil Hijos de San Luis, en la cartelera teatral, en lugar de la esperable irrupción de obras patrióticas como había ocurrido en 1808, se representaban comedias y sainetes con escasa o nula intencionalidad política⁴². Sin embargo, esto no había sido así en los tres años anteriores. Tras el pronunciamiento de Riego el 1 de enero de 1820 y la posterior restauración constitucional en marzo de ese mismo año, se habían reestrenado en el país las denominadas tragedias de la libertad, a las que se habían sumado nuevas obras como *La libertad restaurada en el memorable día 2 de mayo o la sombra de Lacy* (1820), *¡Constitución o muerte!* (1821) o *Lanuza* (1822) producidas durante el Trienio Liberal. Estas obras, igual que las del periodo constitucional anterior, usaron en muchos casos como hilo argumental tanto acontecimientos de actualidad —como los protagonizados por los nuevos héroes Riego, Arco Agüero, López Baños y Lacy⁴³—, como temas históricos —sobre todo el levantamiento de los comuneros—. Pero si entre 1808 y 1814 las llamadas piezas de “teatro patriótico” se habían centrado en exaltar la idea de la defensa del territorio nacional y la lucha contra el invasor extranjero, ahora el objetivo fundamental en la mayoría de los casos fue mostrar cómo la independencia resultaba insuficiente si no había libertad, y cómo dicha libertad sólo podía quedar garantizada a través de la Constitución⁴⁴.

Durante estos años, en los que el ideario liberal se escindió en dos versiones, la moderada y la exaltada, el teatro —igual que los periódicos y otros productos de

⁴² Véase la cartelera teatral publicada entre los meses de marzo y mayo de 1823 en el *Diario de Madrid*.

⁴³ Aunque Luis Lacy había sido ejecutado en 1817 por su participación en un pronunciamiento militar a favor de la restauración de la Constitución de 1812, durante el Trienio Liberal se actualiza como héroe mártir de la lucha por la libertad.

⁴⁴ CALDERONE, Antonia: “El lenguaje de la libertad en el teatro político y patriótico del primer tercio del siglo XIX”, en RAMOS SANTANA, Alberto y ROMERO FERRER, Alberto (eds.): *1808-1812. Los emblemas de la libertad*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2009, pp. 27-63.

comunicación social que circularon por el país— contribuyó al fomento del debate público, al mismo tiempo que siguió siendo considerado una herramienta de gran utilidad para la educación de la ciudadanía. Así, por ejemplo, en su edición de enero de 1821, *El Cetro Constitucional* expresaba a sus lectores el deseo de que el Ayuntamiento de Madrid “no dejará de ocuparse de los teatros como un artículo que debe mirarse, bajo el aspecto político, de sumo interés, [pues] no sería impropiedad llamarlos escuelas prácticas y animadas para consolidar el régimen constitucional, dando impulso a las ideas liberales, y desbaratando los artificios que las recalcitran”⁴⁵. Este estallido liberal en España, que atrajo a adeptos de esta ideología de algunos países vecinos, como Francia, Portugal o Italia —entre ellos, al grabador italiano Galli, al que encontraremos a partir de 1824 en México⁴⁶—, llegó a su fin en octubre de 1823, cuando, tras derrotar al ejército constitucional, las tropas francesas lideradas por el duque de Angulema “liberaron” a Fernando VII, quien no tardó en derogar las disposiciones tomadas en los tres años anteriores.

Esta segunda restauración fernandina trajo consigo, como había ocurrido con la primera, el exilio de un número considerable de aquellos que habían simpatizado con el constitucionalismo, en su mayoría militares, pero también políticos y gente de letras. Entre ellos se encontraba un personaje, estrechamente vinculado a los círculos intelectuales, que jugaría un papel destacado en esa circulación de principios e ideales liberales a través del teatro entre Europa y América: Manuel Eduardo de Gorostiza. Español nacido en México, Gorostiza había llegado a Madrid junto con su familia a los cinco años de edad tras la muerte de su padre en 1794⁴⁷. Desde su juventud llevó a cabo una intensa labor periodística y política. Fundador y editor de varios periódicos, fue también autor de algunas obras de teatro, como *Indulgencia para todos*, estrenada en Madrid en 1818 y protagonizada por el entonces ya viejo y enfermo Isidoro Máiquez. Liberal convencido y entusiasta promotor del teatro como vía para educar al pueblo, a su salida de España en 1822 —y tras una breve estancia en París—, Gorostiza residió durante los siguientes dos años en Londres, en donde

⁴⁵ *El Cetro Constitucional*, nº 6, enero 1821, p. 27. Este periódico, de tendencia liberal moderada, fue fundado, entre otros, por Manuel Eduardo Gorostiza.

⁴⁶ LLORÉNS CASTILLO, Vicente: *Liberales y románticos*, p. 46.

⁴⁷ Para algunos datos sobre la vida, obra y pensamiento de Gorostiza durante este periodo, véase, entre otros: FERNÁNDEZ SANTILLÁN, José: “Prólogo” a la *Cartilla política* de Manuel Eduardo Gorostiza, México, FCE, 2000, pp. 9-19; ORTUÑO MARTÍNEZ, Manuel: *Manuel Eduardo Gorostiza. Hispano-mexicano romántico y liberal*, Madrid, Las dos orillas, 1991.

dedicó buena parte de su tiempo a escribir sobre la historia del teatro español y francés. Estando allí, gracias a su amistad con José Mariano de Michelena — entonces ministro plenipotenciario de México ante Gran Bretaña —, logró que le concedieran la nacionalidad mexicana. Una vez convertido en ciudadano de este país, se le asignó un cargo diplomático, desde donde, entre otras cosas, Gorostiza se dio a la tarea de facilitar el traslado a México de exiliados provenientes del mundo de las letras⁴⁸, con la presumible intención de hacer prosperar allí ese ideario liberal, cuyas posibilidades de expansión en España y en Europa en general habían quedado truncadas tras las restauraciones absolutistas⁴⁹.

Entre los llamados por Gorostiza para la ejecución de esa gesta liberal allende los mares figuró Andrés Prieto, quien, como señalábamos al principio, era considerado el principal, si no el único, discípulo de Isidoro Máiquez⁵⁰. Dada su afinidad ideológica y su pasión compartida por la dramaturgia, lo más probable es que Gorostiza y Prieto se conocieran con anterioridad a su encuentro en el exilio, sobre todo considerando que los últimos meses de estancia del primero en la Península los pasó en Cataluña⁵¹, lugar en donde Prieto residía y trabajaba con ahínco en la defensa de sus ideales desde inicio del Trienio⁵². No contamos con los datos exactos acerca de cómo se llevó a cabo el contacto entre ambos personajes ya una vez en el exilio, pero éste sí debió de llegar a producirse, pues, cuando hacia finales de 1825, Andrés Prieto, junto a su hermano Manuel —también involucrado en

⁴⁸ En los dos volúmenes de correspondencia de Gorostiza con el Consulado de México en Bélgica y con Michelena en Londres, se encuentran informaciones relativas a sus gestiones para hacer llegar a México a diversas personalidades afectas al liberalismo relacionadas tanto con el mundo de las letras, como Linati, como con los medios de difusión de ideas, como el señor Foudriat. Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores, legajo L-E-1578, expedientes 90, 93 y 94.

⁴⁹ El liberalismo de las primeras décadas del siglo XIX tuvo un fuerte sentimiento cosmopolita, pues consideraba que el lenguaje universal de la libertad debía ser válido para todas las naciones libres. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: “Liberales y liberalismo en España, 1810-1850”, p. 164.

⁵⁰ Algunos datos biográficos de este actor antes de su llegada a México y tras su regreso a Europa en 1830 en: VELLÓNYLAHOZ, Javier: “Introducción”, en PRIETO, Andrés: *Teoría del arte dramático*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.

⁵¹ De hecho, poco tiempo después, Gorostiza publicaría un folleto en el que intentaba explicar las causas del conflicto en esa región: “Cataluña a finales de julio de 1822, o sea rápida ojeada sobre el origen, progresos, proyectos y recursos de la facción liberticida en las cuatro provincias”, citado en ARNABAT MATA, Ramón: “Violencia política y guerra civil durante el Trienio Liberal en Cataluña (1820-1823)”, *Vasconia*, n.º. 26, 1998, pp. 49-62.

⁵² Entre las acciones emprendidas por Prieto en apoyo del gobierno constitucional, cabría mencionar la donación de la recaudación de los beneficios obtenidos en algunas funciones a favor de las Milicias Nacionales permanentes de Barcelona, *Gaceta de Madrid*, 04/01/1821. La noticia de este “acto patriótico” de Andrés Prieto llegaría algunos meses más tarde a la Ciudad de México a través de la *Gaceta del gobierno de México*, 07/06/1821.

actividades teatrales, pero de carácter técnico— y la actriz Rita González Santa María llegaron a México, lo hicieron trayendo consigo cartas y recomendaciones de Gorostiza, que les abrieron las puertas de los teatros de ese país⁵³.

Recepción y controversias de los actores españoles en el México independiente

Estos no fueron los únicos ni los primeros representantes de las artes escénicas españolas —y europeas en general— que llegaban a México en esos años. Como señalaban los editores de *El Iris*, que fue el primer periódico literario publicado en el país y fundado precisamente también por exiliados liberales, Galli, Linati y Heredia⁵⁴, “los principales actores europeos han abrazado con ardor las opiniones que hace poco hicieron temblar los tronos del continente antiguo y por ese motivo no se han visto libres de la persecución en general”. Este hecho, a pesar de ser —como apuntaban los editores de esta publicación— lamentable, beneficiaba en última instancia a las nuevas repúblicas del otro lado del Atlántico, ya que esos grandes talentos de las artes escénicas no tardarían “en poblar [...] las tablas americanas, si no, el tiempo lo dirá”⁵⁵. Así, podemos constatar que Diego María Garay, compañero de reparto de Prieto en algunas de las obras dirigidas por Máiquez en Madrid, ya residía en esta ciudad desde 1824⁵⁶. Otros, como el contralto Manuel García, llegarían algo más tarde, después de estancias en otros países, como Inglaterra, Estados Unidos o Cuba⁵⁷. Además de españoles, también habían desembarcado en las costas mexicanas actores procedentes de otras regiones de Europa, como el francés Andrés Prauret.

⁵³ Entre los documentos emitidos por Gorostiza y recopilados en el Archivo de la Secretaría de Relaciones de México no figura ninguno en el que se haga mención a Andrés Prieto, sin embargo, Olavarría y Ferrari señala que éste llegó con “muy satisfactorias cartas y recomendaciones de Gorostiza”. OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique: *Reseña histórica del teatro mexicano*, vol.I. Por otra parte, en su edición de 17/12/1825, el *Águila mexicana*, señala que los tres llegaron “con pasaporte de nuestro enviado”, es decir, de Gorostiza.

⁵⁴ Para un acercamiento a la relevancia de esta publicación durante el breve periodo de su existencia, pueden consultarse los trabajos introductorios a la edición facsimilar editada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, 1988.

⁵⁵ *El Iris. Periódico crítico y literario*, 04/02/1826, consultado en la versión facsimilar editada por la UNAM-IIB, México, 1988.

⁵⁶ Hay referencias a él en la prensa mexicana desde el verano de 1824.

⁵⁷ LLORÉNS CASTILLO, Vicente: *Liberales y románticos*, p. 58.

Andrés Prieto fue recibido inicialmente con entusiasmo y calidez, pues tanto su actividad dramática —considerada de “mérito sobresaliente”⁵⁸— como su compromiso político —de “verdadero liberal”⁵⁹ fue calificado por *El Iris*— eran conocidos en el país con anterioridad a su llegada. Sin embargo, a pesar de esta cálida acogida, la situación interna por la que atravesaba México, le llevó a verse envuelto en una agria polémica política, fruto no de sus ideas liberales, sino de su origen español. A partir de la instauración de la República federal en 1824, el debate sobre el significado de la libertad y de lo que debía constituir la identidad nacional se había intensificado considerablemente. Dentro de este debate, la cuestión de la hispanofilia y la hispanofobia ocupó un lugar destacado, pues el reconocimiento o rechazo de la herencia hispana fue instrumentalizado políticamente para definir quiénes eran los verdaderos representantes de la voluntad general en el país⁶⁰. La polémica en torno a lo hispano llegó a tal punto que entre 1827 y 1829 se aprobaron varias leyes de expulsión de españoles. En este contexto, la presencia de un actor español enunciando proclamas liberales produjo, inevitablemente, reacciones encontradas, no sólo entre políticos e intelectuales, sino también en el común de la sociedad. En una época marcada por el auge de la “política popular”, cuyo objetivo fundamental era la movilización⁶¹, el teatro, que seguía siendo considerado “la escuela de las costumbres y el espejo de la vida”, no podía “ser indiferente a ningún miembro racional de la sociedad”⁶².

Ya desde sus primeros meses de residencia en México, el actor español y su trabajo fueron objeto de polémicas. Una parte de estas tenían que ver con su desempeño como hombre de letras, en donde entró en más de una discusión pública

⁵⁸ *Águila mexicana*, 23/01/1826. Comentarios elogiosos de esta naturaleza los encontramos también en las páginas de *El Iris* en los primeros meses de 1826.

⁵⁹ *El Iris*, 11/03/1826.

⁶⁰ Como señala Pérez Vejo, la cuestión de la hispanofilia y la hispanofobia se encuentra en el origen del debate sobre la nación en México. PÉREZ VEJO, Tomás: “La difícil herencia: hispanofilia e hispanofobia en el proceso de construcción nacional mexicano”, en SUÁREZ CORTINA, Manuel y PÉREZ VEJO, Tomás (eds.): *Los caminos de la ciudadanía. México y España en perspectiva comparada*, Santander, UCAM, 2010, pp. 219-230. Sobre este tema y para este periodo, resulta imprescindible el texto de PANI, Erika: “De coyotes y gallinas: hispanidad, identidad nacional y comunidad política durante la expulsión de los españoles”, *Revista de Indias*, vol. LXIII, nº 228 (2003), pp. 355-374.

⁶¹ DI TELLA, Torcuato: *Política nacional y popular en México, 1820-1847*, México, FCE, 1994.

⁶² *El Iris*, 04/02/1826.

con el poeta cubano José María Heredia⁶³. La otra parte de la polémica quedó envuelta dentro de la mencionada cuestión del antihispanismo, que fue objeto de acalorados debates entre las dos facciones políticas que contendían por el poder y que estaban estrechamente ligadas a dos organizaciones masónicas, la de los escoceses y la de los yorkinos⁶⁴. Prieto —así como también otros actores españoles— fue acusado de recibir un trato privilegiado por parte de los empresarios de la compañía del Teatro Provisional y de pedir además una remuneración excesivamente elevada por su desempeño profesional⁶⁵. Esta segunda polémica, que quizás en otras circunstancias no habría ido más allá de una rencilla profesional, se convirtió en argumento político empleado por los sectores antihispanistas, que parecieron considerar más rentable dialécticamente acusar a Prieto de español que aprovechar sus dotes dramáticas para la transmisión de un ideario liberal, con el que, por lo demás, coincidían.

La primera puesta en escena de Prieto fue la tragedia francesa *Los Templarios*, a cuyo estreno asistió el público en masa, al punto de que tuvieron que ponerse “sillas entre las bancas, varios permanecieron de pie y muchos tuvieron que volverse”⁶⁶. Esta *première* fue recibida con entusiasmo por parte de la crítica que consideró que la actuación del español había sido “escelente” [*sic*] y que, desafortunadamente, había servido para poner en evidencia la “necesidad de actores [mexicanos] de mérito que sean capaces de concurrir con Prieto al perfecto desempeño de una tragedia interesante”⁶⁷. Sus siguientes actuaciones continuaron en el mismo tenor, hasta que el 2 de mayo, con motivo de la escenificación de *El Pelayo*, se produjo el altercado más fuerte entre los defensores y los detractores de la presencia de Prieto en la escena

⁶³ La primera discusión sonada entre ambos hombres de letras surgió en relación a la traducción hecha por Prieto de la comedia francesa de Casimiro Bonfur *El marido cortejante o la lección*, que, según Heredia, estaba plagada de galicismos, lo cual demeritaba la obra. Esta polémica puede seguirse en las ediciones de los días 2 y 3/06/1826 de *El Sol*.

⁶⁴ Los escoceses adoptaron la postura de la defensa del hispanismo, mientras los yorkinos, que se habían autoproclamado defensores del pueblo y del americanismo, fueron los principales promotores tanto de medidas legales, como de acciones sociales antihispanas. VÁZQUEZ SEMADENI, María Eugenia: *La formación de una cultura política republicana. El debate público sobre la masonería. México, 1821-1830*, México, UNAM, 2011.

⁶⁵ La acusación de ser una comunidad que gozaba de ciertos privilegios respecto al resto de la sociedad fue uno de los principales argumentos que se emplearon para justificar el antihispanismo. PANI, Erika: “De coyotes y gallinas...”, p. 357.

⁶⁶ *El Iris*, 08/04/1826.

⁶⁷ *Águila mexicana*, 06/04/1826.

mexicana. En esta ocasión la disputa superó los límites de lo económico y lo estético para abocarse de lleno en la cuestión de lo nacional.

En honor a su “maestro”, Isidoro Máiquez —y probablemente también en memoria del episodio mítico español de 1808—, Prieto había decidido llevar a las tablas la famosa tragedia de Quintana, obra que era conocida y ya había sido puesta en escena con anterioridad en México. La polémica en torno a la representación se dividió, como había ocurrido con anterioridad, en dos frentes, uno literario-dramático y otro de orden político. El primero de ellos estuvo protagonizado de nuevo por el propio Prieto y el poeta cubano Heredia, pues esta vez, y a pesar de haber elogiado en ocasiones anteriores las dotes dramáticas del actor español, para Heredia, el Pelayo que había representado Prieto había estado falto de “vehemencia y [de] calor más de una vez”. Aunque la disputa entre los dos hombres de letras fue bastante sonada, su contenido se agotó en cuestiones de índole estética, sin que en ningún caso se pusiera en cuestión ni la pertinencia de la obra ni la intencionalidad liberal del actor⁶⁸.

La polémica de orden político siguió, sin embargo, otros derroteros bien distintos. A pesar de la adaptación que Prieto había hecho de la obra para adecuarla al público mexicano —entre otras cosas, sustituyó el término “España” por el de “patria” para mantener el sentido de la tragedia⁶⁹—, ésta no resultó del agrado de muchos de los asistentes. La analogía que el actor español había pretendido establecer entre la lucha por la independencia encabezada por Pelayo en la Edad Media y la que habían iniciado los insurgentes mexicanos en 1810 fue recibida como un insulto por el sector antihispanista que, para más inri, utilizaba el término de “hijos de Pelayo” para referirse despectivamente a los españoles⁷⁰. Así, un comentarista del diario *El Sol* consideraba que, además de que la representación de esta obra resultaba altamente inoportuna, dado el momento político que se vivía, la analogía que proponía Prieto carecía por completo de fundamento, pues mientras que

⁶⁸ Varios trabajos de carácter histórico o bibliográfico han dado cuenta de esta polémica. Tomamos como referencia los de: SCHNEIDER, Luis Mario: “*El Iris*. Primera revista literaria del México independiente”, inserto en la introducción de la versión facsimilar que manejamos, pp. XXV-LXIII; y CLAPS ARENAS, María Eugenia: “*El Iris*, periódico crítico y literario”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol. 21, disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc21/263.html>

⁶⁹ Esta adaptación, a pesar de su buena intención, había costado —según Heredia— lastimar más de un verso. *El Iris*, 03/05/1826.

⁷⁰ PANI, Erika: “De coyotes y gallinas...”, p. 361.

a “Pelayo no lo despertó el deseo de libertad y sí solamente el odio y la [sic] ansia de vengarse de un golpe que le dio el moro”, los héroes mexicanos se habían movido empujados “por amor a la libertad y por deseos de verla libre e independiente de la esclavitud en la que la tenían esos godos que usted nos presenta llenos de honor y de virtudes”⁷¹. Así pues, el sentido liberal de la tragedia de Quintana quedó por completo desvirtuado en aras de una interpretación del incipiente nacionalismo mexicano que hacía radicar buena parte de la definición de su identidad en el rechazo hacia todo lo español. A diferencia de lo que había ocurrido tres años antes con la escenificación de *La viuda de Padilla*, en esta ocasión, la analogía entre unos y otros defensores de la libertad no pareció resultar elogiosa para los espectadores mexicanos.

La discusión sobre este episodio ocupó parte del debate público durante los tres días siguientes al estreno de la obra. Posteriormente, el foco de atención pasó a otros temas y poco a poco se fue diluyendo tanto en la actividad política como en la actividad dramática de los teatros. Las siguientes piezas llevadas a escena por Andrés Prieto pasaron por las tablas sin mayores altercados, pero sin tampoco resultar indiferentes al público, pues no faltaron los comentarios respecto a la supuesta insolencia del actor, ya que al parecer encajaba mal las críticas a sus actuaciones⁷². Unos meses más tarde, en julio de ese mismo año de 1826, Prieto estrenaba en el Teatro Principal otra de las grandes tragedias de la libertad, *Roma Libre* de Alfieri. En esta ocasión, al contrario de lo que había ocurrido con *El Pelayo*, la obra no despertó ninguna pasión de carácter nacionalista por parte de los asistentes, ni siquiera ninguna exaltación de naturaleza liberal, como había pasado tres años antes.

Durante la segunda mitad de ese año, así como en los primeros meses del siguiente, Prieto y los demás actores españoles continuaron desarrollando su actividad de forma relativamente normal. Sin embargo, hacia mediados de 1827, debido al recrudecimiento de la polémica antihispanista, debieron ser apartados temporalmente de las tablas para dejar paso al elenco mexicano, como se desprende del comentario de uno de los abonados al Teatro Principal, quien se quejaba de que “habiendo reunido en esta capital las mejores habilidades [Andrés Prieto, Manuel García, Santa María], estemos soportando las insufribles mamarrachadas de un

⁷¹ *El Sol*, 05/05/1826.

⁷² *El Sol*, 09/07/1826.

coliseo de pueblo”⁷³. Tras la primera ley de expulsión de españoles de diciembre de ese mismo año, Prieto logró permanecer en México, probablemente gracias a sus contactos con personas influyentes en la arena política. Sin embargo, tras la siguiente ley de 1829, se vio obligado a abandonar el país, junto a más de 1500 compatriotas suyos. Los siguientes tres años los pasó en Francia trabajando tanto en cuestiones teóricas como prácticas de las artes escénicas. En 1833, tras la muerte de Fernando VII y la subida al trono de su hija Isabel II apoyada por los liberales, Prieto regresó a España y le dedicó a la joven reina su libro *Teoría del arte dramático*, escrito para sus alumnos de clase de declamación, en cuya capítulo segundo insistía en la función social del actor y en el papel fundamental del teatro para educar al pueblo⁷⁴.

Conclusiones

Las ideas liberales contenidas en las obras cuyo periplo atlántico hemos acompañado, así como el compromiso político-moral de los distintos personajes involucrados en el proceso dramático a los que nos hemos referido ponen de manifiesto cómo el liberalismo, que se convertiría en la ideología política preponderante a lo largo del siglo XIX, surgió con una clara voluntad universalista, cuyos principios doctrinales fueron considerados no sólo deseables, sino de aplicación necesaria a toda sociedad civilizada. Por eso, sus defensores tanto en México como en España —así como en el resto del espacio euroamericano— favorecieron la circulación de este ideario a través de diferentes soportes, entre ellos el teatro, que, gracias a su carácter pedagógico, era considerado como una de las mejores escuelas para educar al pueblo, incluso cuando ese pueblo no siempre fuese receptivo a esas ideas. Esta fe en los principios liberales, así como en su posibilidad de aplicación en cualquier espacio sociopolítico llevó, asimismo, a que durante los años de restauración absolutista en Europa, América se presentara “como la parte del globo que se aparta más de ese inmundo principio [la tiranía]”⁷⁵ y, por lo tanto, la más apta para continuar la labor proselitista liberal interrumpida en el viejo continente.

⁷³ *El Sol*, 26/10/1827.

⁷⁴ PRIETO, Andrés, *Teoría del arte dramático*, cap. 2.

⁷⁵ *El Iris*, 04/03/1826.

Aunque en estas páginas nos hayamos centrado en el seguimiento tanto de obras como de actores de teatro afines al liberalismo, este tipo de dramaturgia no fue ni la única ni, desde luego, la más representada en los coliseos de México y España. El teatro patriótico y de acontecimiento se ganó mucho más las simpatías de un público escasamente letrado, a quien las referencias históricas remotas o ciertas definiciones políticas debían resultar complejas o ajenas. Esto no resta importancia, sin embargo, a la voluntad de expansión del pensamiento liberal a la que se dedicaron estos dramaturgos y actores, pero sí ayuda a comprender uno de los límites que esa expansión pudo tener, sobre todo en los momentos iniciales, pues, como señalaba Quintana, para que “una tragedia pudiera llamarse nacional, era preciso que fuese popular, es decir, que el pueblo se afectase de ella”⁷⁶, y eso, como lamentaba este notable político y hombre de letras, no siempre ocurrió con este tipo de obras.

Finalmente, a pesar del fervor liberal que se vivía a uno y otro lado del Atlántico, la recepción de este ideario no tardó en encontrar otro límite, éste entre sus propios adeptos: en el momento en que interfería en algún punto con la definición de lo nacional, sus planteamientos debían ser revisados y sometidos a los principios de un nacionalismo que comenzaba a ser expresión, quizás ya no tanto de la voluntad general (es decir, de la soberanía), sino más bien de aquellos aspectos de naturaleza esencialista (normalmente asociados con cuestiones de carácter cultural, adscritos a un espacio geográfico específico) que se consideraban exclusivos de una determinada sociedad. Esto no desanimó, como hemos visto, a todos aquellos que tenían la firme determinación de construir una ciudadanía liberal universal. Tanto para los autores como para los actores o críticos de teatro a los que nos hemos referido en estas páginas, su misión parecía clara y a ella dedicaron sus mejores esfuerzos.

Recibido: 3 de mayo de 2012.

Aceptado: 23 de julio de 2012.

⁷⁶ QUINTANA, Joseph M.: *Ensayo de un poema*, p. 83, cit. en: ROMERO PEÑA, M. Mercedes, *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX*, p. 565.