



Marie Salgues. *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*.
Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.



En el presente trabajo, la hispanista Marie Salgues nos presenta los resultados de una vasta y laboriosa investigación, realizada desde la óptica de la historia cultural y centrada en el teatro de temática militar, recurrente en la cartelera del XIX. Con el marco cronológico de los cuarenta años que separan la Guerra de África y el conflicto de Filipinas, Salgues ha catalogado doscientos títulos para analizar y cuestionar el papel que desempeñaron en este periodo histórico, de singular complejidad en España; decisivo, entre otros aspectos, para la construcción de la identidad nacional.

La premisa metodológica de la que parte la investigadora le ha conducido a analizar, casi diríamos diseccionar, este corpus desde todas las perspectivas del fenómeno escénico para profundizar, posteriormente, en su significación historiográfica como configurador de identidad. Así pues, el contenido de esta monografía se divide en los siguientes capítulos: I. El teatro patriótico: ¿un teatro distinto?, II. Teatro patriótico y poder, y III. La construcción de la nación.

De la evaluación de los textos se desprende que estamos ante un teatro de dudosa calidad literaria, en gran medida por la urgencia con que se escribe, lo que anulaba —cuestión sobre la que insiste la autora— la necesaria distancia para que pudiera someterse a una lectura y recepción apartada de la complacencia. Fue un teatro vilipendiado por la mayoría de la crítica, pero que gozó, en general, del aplauso del público.

Sus producciones parecen deudoras del drama histórico romántico y de las relativas a la Guerra de Independencia, y a tenor de las descripciones de la investigadora están, de otro lado, enmarcadas en la más auténtica tradición teatral. De esta forma, el gusto por la decoración verista y adorno recargado del espacio escénico nos recuerda al teatro heroico militar dieciochesco. Por su parte, el tratamiento de determinados motivos, como el dis-

fraz varonil o el tema del honor, junto con, por ejemplo, el papel del público como sujeto activo y la dificultad para separar el ámbito privado y público del actor responden a la herencia áurea.

En este último sentido, resulta especialmente ilustrativa la dificultad que encuentran los responsables de los espectáculos para contratar a actores que interpreten los papeles del otro, del enemigo. Sirva de ejemplo el testimonio sobre el director del Circo de Colón de Madrid, a propósito del montaje de *La guerra de África* en 1893: «Ha buscado por todas partes, hasta en los tejares, individuos que quisieran hacer de moros en la referida pantomima, y no los ha encontrado, a pesar de pagarles dos pesetas. Solo ha logrado reunir ocho de veinte que necesitaba. Algunos han contestado que ni por diez pesetas eran moros». (p. 74).

Por otra parte, Salgues nos trae testimonios que vienen a confirmar la persistencia de un viejo tópico teatral. Aurelio Varela Díaz, en *España Artística*, fundamentaba su solicitud de suprimir las obras patrióticas en el repudio hacia los actores: «todo menos comerciar con el patriotismo. Una escena sentida en boca de un actor cómico, por bueno que este sea, producirá siempre el mismo efecto que un discurso pronunciado por un clown desde la pista de circo». (p. 69). Es fácil identificar esta actitud mojigata con la que siglos antes un sector de la Iglesia solicitaba la supresión del teatro. Los testimonios muestran, en definitiva, el recelo que el fenómeno escénico causa en determinados ambientes. Este teatro militar, a pesar de su potencial poder propagandístico —o precisamente por él— no siempre resulta, como decimos, cómodo para las autoridades y el gobierno. Así lo indican también las páginas de la segunda parte del libro destinadas, en su mayor parte, al estudio de la censura. Se insiste en la evolución administrativa de este aparato de control, en su supresión y recuperación, siempre siguiendo el dictamen de los acontecimientos históricos; y cómo afectaba a este conjunto de textos. Con frecuencia, son los propios dramaturgos —sobre cuya condición e intereses también se detiene este estudio— quienes practican la autocensura, omitiendo el tratamiento de determinados temas espinosos —las bajas causadas por el cólera, por ejemplo— o, entre otros procedimientos, indicando las líneas o fragmentos que, llegado el momento, pueden suprimirse.

El objetivo, amén de garantizarse el estreno de la pieza por parte del dramaturgo, es mantener el idealismo que rodea a sus protagonistas; lo que señala la distancia efectiva entre el mensaje transmitido y la realidad histórica. Como afirma la autora: «[...] cuando se sabe que la mayoría de los muertos en ese conflicto perecieron por enfermedad, sorprende que nunca

se aludiera al cólera, que diezmó las tropas. En cambio se habla largo y tendido de las inclemencias a las que se enfrentaron los soldados, porque esa lucha del hombre contra los elementos engrandece al combatiente. Hubiéramos podido imaginar algo parecido para con la enfermedad, destino fatal e ineludible, pero no; y los informes de censura demuestran que no se debe a ningún tipo de prohibición posterior al proceso de escritura. No hablan de ello, sin más. Siendo el cólera una patología particularmente degradante para el paciente, al final resultaría difícil conjugar la grandeza del soldado con la degradación física [...] La caricatura del idealismo es inversamente proporcional a la temible realidad del cólera». (p. 133).

Junto a esta censura encontramos la ejercida por el propio público, susceptible ante temas que pueden dañar la sensibilidad colectiva; y la propiamente institucional. Durante el periodo estudiado, tal y como señalamos, fue variando e incluso desaparece; pero muestra un celo particular; ahora con más razón si cabe —dada la propia naturaleza de los temas tratados— en cuestiones clave para el carácter nacional: la religión, la monarquía y el ejército. En el caso de este último, Salgues se detiene, entre otros temas, en las protestas que enciende la burla de la prohibición del empleo de los uniformes oficiales militares en escena; pero también nos interesa la cuestión religiosa. Podemos destacar el cuidado con el que el censor Ferrer del Río observa, es solo una muestra, la presencia de Dios en las tablas. Este recurso aparece en *La gloria de España*, de 1859, y no obtiene la aprobación del censor, a pesar del mensaje divinizador para la monarquía: «La obra representa las distintas fuerzas mediante alegorías (el pueblo Marroquí, La Audacia, España...) y dos personajes de carne y hueso: la reina Isabel II y su hijo, el príncipe de Asturias, todavía un niño. Al final de la obra, unos ángeles acuden en ayuda de Isabel II y sale Dios llevando la bandera española. Todos se arrodillan, incluso el Pueblo Marroquí, que lo llama Alá, ganándose así los rayos de la furia divina antes de desaparecer llevado por los ángeles. Dios invita entonces a Isabel a gozar de los placeres celestiales y el autor concluye subrayando discretamente el origen divino de la monarquía española». (pp. 170-171).

La cuestión de la censura se completa con un estudio pormenorizado de las producciones centradas en uno de los conflictos bélicos a los que se dedica el libro: la Guerra de África (1859-1860). En este sentido, a religión, monarquía y ejército se une otra cuestión que alerta al censor: la presencia o la alusión a lo inglés. La máxima cautela se impone en un primer momento, por el propio desconocimiento del desenlace del conflicto y por la política geoestratégica y diplomática; cautela que se pierde cuando termine la guerra.

Esta segunda parte del libro se cierra con un interesante estudio de la producción patriótica y militar firmada por dramaturgos regionalistas: catalanes —con especial protagonismo de los títulos de Serafín y Pitarra—, gallegos y vascos —estos últimos en menor medida—. El tema no es baladí y demuestra que esta dramaturgia puede ayudarnos a entender cuestiones latentes en la reivindicación de identidad nacional de las diferentes regiones de España, y manifiesta la actualidad, quizás en clave de teatro documento, que podrían encerrar estos títulos. De especial interés nos resulta el viraje que experimentan las producciones catalanas a raíz del conflicto cubano finisecular; cuando la reivindicación frente al centralismo peninsular se amplíe de lo cultural a lo político. Esta nueva actitud se observa en títulos como *Un catalanista* donde: «La señal exterior de catalanidad es la barretina de siempre, a la que se añade ahora la bandera catalana, prueba de la evolución política». (p. 213).

La tercera parte está dedicada al impacto del teatro patriótico en la construcción de la identidad nacional. Estos textos son, desde el punto de vista historiográfico, un reflejo de cómo se construye la ideología identitaria. La profesora Salgues concluye que estas piezas revelan un concepto cíclico de la Historia, al recuperar los héroes del pasado para legitimar el presente, y descubren la carencia de un proyecto nacional de futuro. Hay un constante recurrir a los personajes que intervinieron en la configuración del pasado glorioso: en la Reconquista, en Lepanto, etc. Se recupera con frecuencia la figura de Isabel la Católica, que propicia un hábil juego de transferencia de valores, de modo que Isabel II puede presentarse como su legítima continuadora. Frente a este presente que se idealiza, el otro aparece degradado: se critican su religión, su fisonomía, o su falta de cualidades intelectuales y morales. Por último, el libro estudia la identidad de los creadores de estos textos y de sus receptores principales, para concluir la ideología liberal que los sustentaba y entender el mensaje dirigido a la clase media-alta de la sociedad, protagonista de la segunda mitad del Diecinueve.

Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900 constituye una investigación rigurosa que insiste en el valor del teatro como elemento privilegiado en la configuración de la sociedad, que se explica, en gran medida, por y para ella. Además de la investigación que sustenta los contenidos teóricos del libro, se agradece la cuidada edición de Prensas Universitarias de Zaragoza y la calidad de la escritura de la hispanista Marie Salgues.

Guadalupe Soria Tomás
Universidad Carlos III de Madrid