



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 26 (2020)

HÉROES PARA LA LIBERTAD: ESCENIFICACIONES DE ANDRÉS PRIETO (1820-1826)

Guadalupe SORIA TOMÁS
(Universidad Carlos III de Madrid)

Recibido: 28-02-2020 / Revisado: 17-05-2020

Aceptado: 27-05-2020 / Publicado: 21-12-2020

RESUMEN: Durante las primeras décadas del siglo XIX, el teatro funcionó como espacio de propaganda política. La mayoría de textos difunden un ideario liberal donde se ensalzan héroes individuales o colectivos —Pelayo, los Comuneros, Numancia, Riego, Espoz y Mina, la Milicia Nacional, etc.—. Muchas veces, el éxito de una obra se debía a la declamación del actor que encendía el patriotismo del público. En este artículo, estudiamos la cartelera barcelonesa en torno al Trienio Liberal con especial atención a las escenificaciones de Andrés Prieto. Prieto representa en escena a los héroes de la libertad a la vez que participa, como capitán de la Milicia Nacional, en la defensa constitucional. Esta participación le llevará al exilio en Francia y México.

PALABRAS CLAVE: Andrés Prieto, teatro patriótico, héroe trágico, Pelayo, Numancia.

HEROES FOR FREEDOM: ANDRÉS PRIETO'S PERFORMANCES (1820-1826)

ABSTRACT: During the first decades of the 19th century, the stage worked as a political propaganda space. Most plays spread the liberal ideas and recover individual or collective heroes —Pelayo, the Comuneros, Numancia, Riego, Espoz y Mina, the National Militia, etc.—. Many times, the success depended on the delivering of a particular actor who had to make audience feel excited and to raise his patriotic sense. This paper focuses on the theatre activity of Barcelona related with the Triennial Liberal Government, in particular in Andrés Prieto's performances. He acts different heroes for freedom while he participates, as a member of the National Militia, in the defence of the constitutional regime. This engagement forced him into the exile in France and Mexico.

KEYWORDS: Andrés Prieto, Patriotic Theatre, Tragic Hero, Pelayo, Numancia.

INTRODUCCIÓN. ACTORES PARA LA LIBERTAD: LA ESCENA COMO ARMA POLÍTICA (1808-1823)¹

Nunca ha sido más necesario que en las actuales circunstancias el recordar a los buenos españoles las virtudes cívicas y hechos heroicos de nuestros predecesores, con que más de una vez dieron vida y libertad a la madre patria, y, en ninguna parte se pueden y deben patentizar con más espíritu, para que produzcan el efecto a que se aspira, que en la escuela pública de las costumbres. Poseído de esta verdad le ha parecido muy oportuno al ciudadano Felipe Blanco elegir para su entrada particular (la que se verificará hoy 7 del corriente) la tragedia en 5 actos, titulada: el *Pelayo*. En ella está el modelo de patriotismo, valor y constancia que deben imitar los verdaderos liberales para el sostén de nuestra libertad constitucional, y para oprobio y confusión de los traidores. En su desempeño brillarán, en particular, los beneméritos talentos en el arte de la Sra. Molino y del ciudadano Prieto (*Diario Constitucional de Barcelona*, 7-VII-1823: 4).

Así anunciaba el *Diario Constitucional de Barcelona* la programación teatral para la tarde del 7 de julio de 1823. La cita es larga, pero recoge con precisión los diferentes aspectos en los que se sustenta el contenido del presente artículo. La fecha es doblemente significativa: por un lado, se trata de la efeméride de la reacción de la Milicia Nacional (MN), autoridades locales y pueblo madrileño ante la revuelta de la Guardia Real que alcanzó su punto álgido en julio de 1822. El fracaso de esta acción contrarrevolucionaria derivó en el nombramiento del gobierno de Evaristo San Miguel, de tendencia exaltada, y radicalizó la postura política de los liberales, en especial, en Cataluña (Pérez-Garzón, 1978: 277-918; Arnabat, 2001: 256-260). Por otro lado, explica la tensión que se vivía en esta última, toda vez que las tropas francesas, cumpliendo con lo acordado en el Congreso de Verona, avanzaban por el territorio peninsular restaurando el Régimen Absolutista. Barcelona resistiría hasta el siguiente mes de noviembre. Urgía mantener el espíritu numantino.

El anuncio testimonia la operatividad del teatro como escuela de costumbres, tópico que arraigaba en el ideario ilustrado, y que vino a orientarse en instrumento de propaganda política durante los años de la Guerra de la Independencia (Rodríguez Sánchez de León, 2012: 401-428). Los estudios académicos sobre la escena de ese periodo han prestado atención, entre otros aspectos, al debate en torno al teatro en las Cortes de Cádiz, las líneas de programación de la cartelera de distintas ciudades o la política de reformas bonapartistas (Campos, 1969: 143-175; Larraz, 1988; Gies, 1988: 4-21 y 1996: 57-90; Palacios y Romero Ferrer, 2004: 185-242; Romero Peña: 2006; Freire, 2009; Calderone, 2012: 56-67; Romero Ferrer, 2013a: 195-219; Fuente Monge, 2013: 13-43; Soria Tomás, 2015: 147-176).

¹ Trabajo realizado en el marco de la beca José Castillejo (referencia CAS2015/0199) —MECD: Subprograma Estatal de Movilidad, del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016. Estancia desarrollada dentro del grupo CREC. Paris 3— así como en el del Proyecto IDI HAR2011-27540, financiado por el MINECO, adscrito al Instituto de Historiografía Julio Caro Baroja (UC3M). Código ORCID de investigador: <https://orcid.org/0000-0002-0551-2238>. Mi agradecimiento al equipo técnico de la Hemeroteca Municipal de Zaragoza (HMZ). Además de la anterior, las abreviaturas de centros y archivos que se referencian en este artículo son: ANF (Archives Nationales de France. París), ARCSMM (Archivo histórico-administrativo del Real Conservatorio Superior de Música. Madrid), BMCF (Bibliothèque-Musée de la Comédie Française. París), BNE (Biblioteca Nacional de España. Madrid), MAAEE (Ministère des Affaires Étrangères. Centre des Archives Diplomatiques. París), MNT (Museo Nacional del Teatro. Almagro) y HMM (Hemeroteca Municipal. Madrid). Modernizo, como criterio general, la ortografía de las fuentes citadas. En casos muy puntuales dejo las mayúsculas por su valor enfático. Estimo innecesaria la traducción al castellano de los textos citados en otros idiomas.

El discurso constitucionalista necesitaba justificarse a partir, también, de antecedentes históricos que sustentaran la identidad nacional colectiva contemporánea que estaba gestándose (Álvarez Junco, 2001: 32-35 y 140 ss.). Los héroes de la libertad, tanto individuales como colectivos —Don Pelayo, los Comuneros, Numancia, etc.— subían a escena como modelos ejemplarizantes, a veces en versiones barrocas u otras de nueva creación, mientras se traducían obras de argumento más o menos inspirador —las tragedias de Alfieri o de Voltaire— o se componían piezas de urgencia; bien sobre el texto constitucional, el devenir de los acontecimientos políticos o de sus protagonistas. La mayoría eran de escasa o cuestionable calidad literaria, pero de eficaz impacto en el auditorio. Esta programación de tinte patriótico y político sirvió de modelo durante el Trienio Liberal, años en los que se puso en práctica la Constitución de Cádiz.

Estos héroes, entre los que se encuentra el pueblo, en ocasiones bajo la forma de la MN (Chust, 2003: 91-112), serán encarnados por unos actores concretos, ahora ciudadanos. El término ciudadano llevó entonces aparejado el campo semántico de la igualdad, dignidad, lo honorable y virtuoso (Seoane, 1968: 111-124; Vovelle, 1989: 108-149). No es esta una cuestión menor, pues hasta la aprobación de la Constitución de Cádiz la estigmatización había pesado sobre estos profesionales cuya actividad se venía considerando, desde antiguo, vil e infame (Larraz, 1980: 27-40; Chancerel, 1930). Romero Ferrer se ha detenido, con acierto, a considerar la eficacia del cuerpo del actor —en su caso: Isidoro Máiquez— como portador de estos modelos literarios (2013b: 280):

con su pasional manera de interpretar la Historia, y como portavoz y portador de todas esas nuevas inquietudes sociales que desplazan para siempre de la escena a villanos y mosqueteros, los trasuntos literarios del súbdito, para dar voz, palabra y cuerpo dramático a los héroes de la libertad: las voces del nuevo ciudadano, que el actor interpretaría en los papeles de Bruto, Pelayo, en el de Megara de la *Numancia*.

El investigador acude al testimonio de Mesonero Romanos sobre la influencia de su estilo declamatorio en el público. Se podría añadir el de Alcalá Galiano (1878: 75) o el de Manuel E. de Gorostiza, que lo describe así: «Physical and moral advantages were his original portion; elegance figure, a Grecian turn of head, full and highly expressive black eyes; a voice sonorous and flexible; gestures ever in harmony with thought; a noble gait [...] a soul replet with the finest sensibility» (1824: 188). El héroe transformado en literatura —modelo de virtud y mérito (Luzán, 2008: 646-653)— se materializaba en el cuerpo del actor que requería un físico concreto. Los requisitos y su descripción se ajustan a las cualidades que Aristóteles (1991: 273-274) señalaba para los héroes —superioridad física y moral (*Política*, VII, 1332b)—.

Para la historiografía teatral, Isidoro Máiquez constituye el primer actor-estrella contemporáneo al que se le asocia una imagen de rebeldía profesional y de activismo político tanto desde las tablas —a partir de los textos que interpretaba— como fuera de ellas, por ejemplo, en su participación durante el Dos de Mayo (Campos, 1969: 187-215; Cotarelo y Mori, 2009: 324; Palacios y Romero Ferrer, 2004: 215-217). El relato en torno a su reivindicación del reconocimiento de la liberalidad de su oficio, los encarcelamientos sufridos, el enfrentamiento con las autoridades que supusieron su salida de Madrid en la temporada de 1819-1820, las circunstancias en las que fallece, contribuyeron a aumentar el halo romántico del actor-personaje y su configuración en símbolo, para los liberales, de lucha contra la tiranía. Máiquez funcionará como trasunto del actor francés F.-J. Talma, particularmente activo en la política francesa de su tiempo (Álvarez Barrientos, 2019: 185-196; Fazio, 2011). Duvignaud ha estudiado el cambio que se opera en estos artistas, al

pasar de las sociedades monárquicas a las liberales: «La aspiración real de las sociedades modernas se cristaliza en el comediante que representa las posibilidades de una libertad “al alcance de la mano”, pero continuamente alejada y amenazada» (1966: 217).

La labor de ambos actores se vinculó, además, en la praxis escénica, pues se les consideró, en este periodo de transición hacia el Romanticismo, partícipes de un nuevo sistema interpretativo tendente a la identificación de actor-personaje.² A esta frontera difusa entre creador y creación puede responder la idea del héroe romántico desarrollada por Rafael Argullol: «El artista-héroe tiende a identificarse hasta el punto que se hace difícil distinguir lo que es pensamiento de uno y del otro» (1999: 28). Así, *Pelayo*, de Quintana, fue en gran medida el de Máiquez; el *Bruto* de *Roma libre*, original de Alfieri, también.

Convendría rescatar del olvido, inherente al hecho teatral, a otros actores que desarrollaron una meritoria carrera en fechas coetáneas a las de Máiquez. En estudios anteriores ya ha quedado explicado que probablemente otros colegas, muy significados en la vida política, contribuyeron, al menos en la misma medida, a la modernización de la escena y a la dignificación de su oficio (Soria Tomás, 2017b: 381-392). Uno de ellos fue Andrés Prieto. Este programó, en el Teatro de Barcelona, durante el Trienio Liberal, la mayoría de los éxitos que Máiquez, con quien compartió la escena en diversas temporadas, había estrenado años antes (*Pelayo*, *Roma libre*, *Los templarios*, de Raynouard, *El duque de Viseo*, de Quintana, son solo unos ejemplos). Participó, además, en la Sociedad Patriótica Barcinonense de Buenos Amigos, de la que nacería el quinto batallón de la Milicia Nacional Voluntaria (MNV). En Prieto confluyen, pues, dos de los elementos más efectivos que contribuyeron a la defensa de la Constitución de Cádiz recuperada tras el levantamiento de Riego: la propaganda ideológica a través de los mensajes proyectados desde la escena y la defensa armada, gracias a la MN —a la participación activa de parte del pueblo (Dueñas García, 1997: 67)—. Dedicaremos las siguientes páginas a su trayectoria artística vinculada con su implicación en el ámbito del liberalismo exaltado, lo que le llevaría a marchar a París, en 1824, y más tarde a México. Dividimos el grueso del estudio en tres apartados que cubren cuatro temporadas teatrales.³ En la tercera, los periódicos anuncian a Prieto como primer actor y director. Nos encontraremos, además, muy próximos a los acontecimientos de julio de 1822 que, en un contexto de guerra civil, radicalizarán la política exaltada, como anunciamos al inicio del trabajo. La nueva coyuntura se traducirá en la cartelera. En los teatros se suceden los estrenos de piezas breves de circunstancia escritas, en su mayoría, por Josep Robrenyo. Estas piezas cierran, con frecuencia, los espectáculos programados.

ANDRÉS PRIETO Y LA CARTELERIA BARCELONESA (1820-1821)

Cuando el *Diario Constitucional de Barcelona* anunció que Andrés Prieto iba a ajustarse en el Teatro Nacional de la ciudad «para satisfacción de los aficionados» (22-IV-1820: 160) contaba ya con una sólida carrera teatral. Se había iniciado como profesional sobre

² No puedo detenerme en esta cuestión, pero la trayectoria de ambos actores corre paralela al debate sobre la sensibilidad o no en la escena, que podemos relacionar con los límites de la identificación intérprete-personaje; tema central de *La paradoja sobre el comediante*, de Diderot y de otros tratados de declamación que la sustentan (Soria Tomás 2017a, Álvarez Barrientos, 2019; Marie, 2019).

³ La temporada teatral solía iniciarse, ya desde el XVII, en Pascua para concluir en carnestolendas del año siguiente. Había circunstancias que condicionaban la programación o llevaban al cierre del teatro, como la quiebra de la empresa, epidemias, fallecimiento o enfermedad de algún miembro de la familia real, temporadas especialmente complejas —caso de Madrid para las fechas que nos ocupan (Fernández Cabezon, 2013: 105-120)— o determinados acuerdos que permitían programar en Cuaresma (Suero Roca, 1987: 171 ss.; Sala Valldaura, 2000: 47-50).

ese escenario, si no antes, en la temporada de 1800-1801.⁴ Su incorporación a la Compañía Española, cuyo elenco se publicitó anteriormente, no resultó sencilla, a la luz de la polémica difundida en la prensa en octubre de 1820, que luego veremos. Originariamente, bajo la autoría de Agustín Llopis, estaba encabezada por José Galindo, como primer actor y director, al que acompañaban, entre otros, Pedro Viñolas, José Antonio Bagá, Dionisio Ibáñez, para los papeles de anciano; Felipe Blanco, José Orgaz y Robrenyo, para los cómicos. Entre las actrices figuraban: María Teresa Samaniego, María Dolores Pinto y Rosa Pelufo. Esta compañía se completaba con otra de baile, en la que encontramos a varios de estos artistas, y otra italiana, donde Ramón Carnicer ejerce de primer violín y director de orquesta (*Diario Constitucional de Barcelona*, 28-III-1820: 59-60).

Antes de la entrada de Prieto, la compañía ya viene programando piezas de carácter inequívocamente político. El inicio de temporada, 2 de abril, presenta doble función (*Diario Constitucional de Barcelona*, 2-IV-1820: 80). La primera, incluye la tragedia en cinco actos *Roma libre o expulsión de los tiranos de Roma*, versión de Antonio Saviñón del original de Alfieri, *Bruto Primo*, cuya reposición por Máiquez en 1813 «obligaba a las autoridades a doblar el piquete de la guardia del teatro a fin de que el alboroto del público no trascendiese a las calles» (Cotarelo y Mori, 2009: 379). Completan el espectáculo un bolero, poemas y canciones patrióticas.⁵ La segunda, escenifica *Lo que puede un empleo*, de Martínez de la Rosa —estrenada en Cádiz el 5 de julio de 1812— y *Lo que es Constitución* —podría tratarse de la pieza de A. J. Poveda, estrenada en 19 de julio de 1812 en Cartagena o de *La palabra Constitución*, de Zavala y Zamora, de 1820—. El programa se repite los días 3 y 4. Del 5 al 7 se ofrece solo la segunda función. El día 6, se anuncian los ensayos de *La viuda de Padilla*, de Martínez de la Rosa, que se estrena el 8 y repone al día siguiente. Vuelve a programarse oportunamente para la efeméride del Dos de Mayo; función que concluye con la pieza *La libertad restaurada*, que firman Ubariso, Martilo, Lopecio y Selta Runega; en realidad pseudoanagramas de Buenaventura Carlos Aribau, Miguel Antonio Martí, Ramón López Soler y Francisco Altés y Gurena (Suero Roca, 1990: 164-167; Lafarga, 1991: 200; Fernández Cabezon, 2012: 73-74). Detengámonos en esta obra que repiten el 13 de julio para conmemorar la apertura de las Cortes y la jura de la Constitución por Fernando VII, verificadas cuatro días antes.

La libertad restaurada es una pieza breve en un acto y cinco escenas, compuesta, en su mayoría, en versos endecasílabos heroicos, que cierra con un coro de exaltación patriótica: «Honor al valiente / Que supo en la lid / Vencer con nobleza / O heroico morir. / Oprobio al cobarde / Que con temor vil, / Al yugo afrentoso / Rindió la cerviz [...]» (Ubariso y otros, 1820: 20). La atmósfera es de claro corte romántico, pues la acción se desarrolla en el panteón en el que se presentan los espectros de Pelayo, Daoiz, Velarde y Lacy. Se crea así una genealogía de héroes a los que el genio español —alegoría a su vez de la patria encadenada— interpela para recuperar la libertad. El texto llama constantemente a la hermandad, la bravura de los protagonistas, al arrojo y al compromiso con la defensa de la patria. Así, Daoiz y Velarde, héroes del Dos de Mayo, son: «compañeros los dos en

⁴ El nombre original del teatro fue Teatro de la Santa Cruz, por haberse fundado al abrigo del Hospital de la Santa Creu (Sala Valldaura, 2000: 33-34). La trayectoria artística de Prieto previa al Trienio Constitucional puede reconstruirse a partir de la prensa; de Villabella y Boudet, 2015; Cotarelo y Mori, 2009: 530-553; Suero Roca, 1990; MNT, Doc. 3452 y 7145. Estos serían los datos más relevantes: 1801-1805, actor en Barcelona; embargo posterior a los coliseos de Madrid, donde permanece hasta 1808; tras su participación en el Dos de Mayo, marcha a La Habana, donde ejerce como actor y director entre 1810 y 1815; en 1817 actúa en Granada; de 1818 a 1820, en Barcelona y en Madrid. Por la documentación de su expediente policial, del que nos ocuparemos más adelante, habría nacido alrededor de 1782, en Badajoz (ANF, F7/12037. Dossier 1095: Andrés Prieto).

⁵ Si no se indica lo contrario, la información general de la cartelera barcelonesa entre 1820 y 1824 procede de Suero Roca, 1990: 155-310.

combate / compañeros los dos en heroísmo» (Ubariso y otros, 1820: 8); Lacy quien vaticina que: «Los valientes serán; aquellos mismos, / que ardiendo en ira contra el vil juraron / o vivir libres o morir conmigo; / caerán los viles que a Fernando adulan» (Ubariso y otros, 1820: 14). La acción de Riego responde al ejemplo de los antepasados que trae, como consecuencia, la jura del Rey a la Constitución: «Juró Fernando, el Pueblo lo ha querido, / Y juró... es vuestro Rey; antes no lo era, / Mas ya que los íberos generosos, / No cuentan los errores por delitos, / Clamemos a una voz “Viva Fernando, / Y el Pueblo Soberano a un tiempo mismo / Vivan los padres que la ley dictaron: / Viva la ley que célebres nos hizo”» (Ubariso y otros, 1820: 18-19). *La libertad restaurada*, ya lo ha señalado Dueñas García (1997: 68-69), desplaza la responsabilidad de Fernando VII para acusar a sus ministros. Se insiste, como vemos, en el nuevo acuerdo entre rey y pueblo. Es en este último en quien recae la soberanía y quien legitima al monarca a través del texto constitucional.

El 5 de mayo de 1820, Andrés Prieto debuta con *Pelayo*, de Quintana, pieza que también ha dirigido y en la que le acompañan: Samaniego, Pinto, Galindo, Viñolas, Ibáñez, Bagá, Orgaz y su hermano, Manuel Prieto. La función se mantiene hasta el 7 y se repone el 4 de diciembre, el 29 de agosto de 1822 y el 7 de julio de 1823. *Pelayo*, personaje dramático, tenía como antecedentes inmediatos *Pelayo* —después *La muerte de Munuza*—, de Jovellanos, de 1769 y la *Hormesinda*, de Nicolás Fernández de Moratín, estrenada en el Teatro del Príncipe el 12 de febrero de 1770. El 14 de octubre de 1808, cumpleaños de Fernando VII, Zavala y Zamora estrena la pieza alegórica: *La sombra de Pelayo o El día feliz de España*. Sin embargo, es la obra de Quintana la que tiene acogida en el periodo estudiado, tanto en reposiciones como en distintas ediciones del texto (Romero Ferrer, 2009: 309-310); pues presenta «un episodio histórico de fuerte carga para la fabulación, pero también de fuerte carga simbólica y emocional de cara a la construcción de ciertos imaginarios colectivos relacionados con las nuevas estructuras políticas y territoriales, que planteadas desde la mentalidad ilustrada se desarrollan en el Romanticismo» (Romero Ferrer, 2007: 54). Por otra parte, y frente al tratamiento que recibe en las tragedias anteriores, en esta, el héroe «hace suya esa aceptación del orden liberal» del autor (Campal Fernández, 2009: 320).

Con el éxito que heredaba de su maestro —si bien a juicio de Dérozier nunca llegó a superarle (1978: 114)—, Prieto se apropia de *Pelayo*, al que acude para presentarse en situaciones muy estudiadas. Lo hace en su estreno como director en Barcelona y anteriormente, 1810, en el Teatro de La Habana. Sin embargo, cuando, en 1826, lo programe en México, no será bien recibido por el público. El error de cálculo al sustituir «España» por «patria» en el verso «Y a España en tanto abandonada dejan» (Quintana, 1805: 54) derivará en una agria polémica encabezada por el poeta cubano José María Heredia. El contexto, lo veremos más adelante, era muy otro y era otro el pueblo que reclamaba libertad.

La relación de títulos ofrecidos al público en los primeros meses de la temporada 1820-1821 recoge las líneas comunes de la cartelera del Trienio Liberal, que Freire considera, en comparación con la de Guerra de la Independencia, más política que patriótica y menos alegórica (2008: 73-80). A pesar de estos matices, las tendencias son similares: piezas compuestas para efemérides y acontecimientos concretos; de ensalzamiento de héroes de la revolución liberal o bien de héroes anteriores que se mitifican; Fernando VII como rey constitucional —*La libertad restaurada*, a pesar de su simpleza literaria, cubre todas ellas—; presencia de la constitución; de crítica hacia la Inquisición, de burla contra los serviles o realistas; piezas del repertorio antiguo, nacional o extranjero, que permiten, por analogía, una relectura actual, destinadas, en su mayoría, a excitar el ánimo del público.

Durante el resto del año, Prieto aparece bien dirigiendo bien interpretando, entre otros, los siguientes textos: *El sordo en la posada*, de Desforges, que interpreta el 11 de mayo; *La victoria de la Inquisición*, de Martilo Faventino, el 15 de mayo; *El distraído*, de Regnard, el día 19; el 22 y el 23 representa *La novicia*, de Monvel, en traducción de J. M. de Carnerero, cuya función se cierra con *La entrada de Riego en Sevilla*, de F. de Paula Martí, protagonizada por José Galindo. El 21 de junio, actúa en *La escuela de las mujeres*, de Molière; el 26, en *Fray Lucas*, que se presenta para la entrada particular de José Orgaz. El 17 de agosto dirige y protagoniza *Cayo Graco*, traducción de A. J. y Poveda del original de V. Monti, estrenada en diciembre de 1813 en el Teatro del Príncipe de Madrid (Romero Peña, 2008: 25); el 28 de septiembre, *El disipador*, de Destouche, en traducción de C. M. Sáenz; el 9 de octubre, *El Cid Campeador y noble Martín Peláez*, de F. de Zárates; el 6 de noviembre, otro Molière: *El hipócrita*. El 9 y 10 de diciembre dirige la pieza patriótica *Trágala y El distraído*, de Regnard, en traducción de Félix Enciso Castrillón.

Sabemos que la preparación de *Cayo Graco*, *El disipador* y *Fray Lucas* son motivo de discordia entre Prieto y Tomás Rey, censor de teatros. En el enfrentamiento, que deviene público a través de la prensa, se detallan interferencias entre las atribuciones de ambos y se manifiesta la enemistad entre varios miembros de la compañía, fruto de celos profesionales, posiblemente también de desavenencias políticas. Entre el 1 y el 14 de octubre aparecen en el *Diario Constitucional de Barcelona* y en el *Diario de Barcelona* distintos textos acusatorios, en los que remiten al reglamento teatral aprobado por la Regencia de Cádiz en diciembre de 1812 y al del 31 de julio de 1820 (Gil y González, 1820: 4-5; Ayuntamiento Constitucional, 1821: 15-18). El actor, en el «Papel Suelto» publicado en el *Diario Constitucional de Barcelona* (1-X-1820: s. p.), acusa al censor de sobrepasar sus funciones al inmiscuirse en la selección del repertorio, entorpecer la distribución del elenco y otras tareas asociadas a la labor del director. El tono empleado por Prieto remite a una personalidad compleja y orgullosa. El actor cierra su carta apelando a su condición de ciudadano libre:

Por último Sr. D. Tomás del Rey, el respetable público de Barcelona sabe cuánto es mi anhelo de servirle, y no dejará de conocer que un artista no puede desplegar sus talentos cuando se ve envuelto en intrigas y contrariado por mandones y entrometidos.

No extrañe V. que yo me explique en estos términos, tengo derecho y motivos para ello, ni que dé al público mi carta; soy ciudadano libre: necesito ilustrar al público sobre esta materia, la libertad de imprenta me da facultades y yo hago uso de ellas del modo que exigen imperiosamente mi honor y mi reputación.

Dos días más tarde, el *Diario de Barcelona* publica un «Suplemento» con la respuesta del censor. Este se queja de no recibir los textos previamente para la censura, del favoritismo con el que Prieto trata a los distintos colegas y duda de la calidad, entre otras, de *Cayo Graco*, pieza que califica de «perniciosa y funesta» (*Diario de Barcelona*, 3-X-1820: s. p.). Un nuevo «Papel Suelto», del 9 de octubre, publica la contrarréplica del actor, quien califica la labor de Tomás Rey como opuesta al espíritu constitucional:

Por lo que respecta a las atribuciones de Censor, esas debieron limitarse a lo mismo que sabiamente prescribió a V. el Sr. Jefe Superior Político, es decir, a no permitir escena ni expresión alguna que pueda contrariar la pureza de la religión, el decoro de la sociedad y los progresos de la educación e instrucción pública, a esto se circunscribían los dos Censores Eclesiástico y Político a quienes debían sujetarse las

piezas dramáticas en los tiempos del despotismo. La Constitución de la Monarquía exige que todos los Españoles seamos justos ¿y cómo podría serlo el que atropellase lo más sagrado de los pactos, privando a un Ciudadano de lo que por todos títulos le pertenece? Yo, como director de escena, soy responsable, en cierto modo, del buen éxito de las funciones, a mí me compete la distribución de los papeles, pues bajo este concepto me contraté, y no podía quedar a mi cargo la propiedad, decoro y lucimiento de las piezas, según previene el reglamento de 31 de julio de este año, sancionado por el Excmo. Ayuntamiento, si otro me usurpare las facultades, sin libramme de la responsabilidad (*Diario Constitucional de Barcelona*, 9-x-1820: s. p.).

José Galindo, quien había iniciado la temporada como galán absoluto, responde al actor en el *Diario de Barcelona* del 14 de octubre acusándole de resolver la dirección de las piezas y la distribución de los papeles de forma arbitraria y emplazándole a los tribunales. La querrela se cierra con el dictamen del Ayuntamiento, de 27 de octubre, que instaba a Prieto a no cuestionar las decisiones del censor y a suavizar la actitud con sus compañeros (Vellón Lahoz, 2001: 23). Prieto concluye la temporada, pero no se contrata para la siguiente. Sus últimas apariciones más destacadas durante la que nos ocupa se producen entre enero y febrero de 1821, con *La muerte de Abel*, de Legouvé, en traducción de Saviñón; *El sordo en la posada*; *La batalla de Fontenoy*, de Caigniez y Bernhard; *El jugador*, de Gorostiza y *El sí de las niñas*, de Moratín.

ANDRÉS PRIETO Y LA MILICIA NACIONAL (1821-1822)

A lo largo de 1821, Prieto aumenta su participación en los círculos del liberalismo exaltado. Si no antes, desde noviembre de 1820 pertenece a la Sociedad Patriótica Barcinonense de Buenos Amigos que, como otras análogas, abren tras el alzamiento de Riego como espacios de reunión y propaganda liberal. Se le comisaría, junto a, entre otros, Felipe Blanco —muy probablemente su compañero escénico— para negociar con las autoridades locales la creación del quinto batallón de la MNV, también conocido como de la Sociedad Patriótica, del que llegaría a ser capitán. El 15 de enero de 1821, el batallón contaba con más de quinientos alistados (Gil Novales, 1975: 11 y 245-288; Dueñas García 1997: 194-195 y 544).⁶

Prieto recuerda su compromiso con este cuerpo «sacrificando para el equipo e instrucción de su compañía su descanso e interés» (2001: 66). Desde la escena colabora en su buen equipamiento, pues la recaudación del espectáculo del 4 de enero de 1821 la cedía «para ayuda del vestuario de la milicia nacional» (*Diario Constitucional de Barcelona*, 4-I-1821: 4). La Milicia tuvo un papel destacado como garante del orden público y muy significado en los últimos meses del año, al recrudecerse, en la ciudad, la epidemia de fiebre amarilla. Esta obliga a cerrar el teatro desde el 13 de septiembre hasta el 23 de diciembre. Durante esos meses tenemos localizada la presencia de Andrés Prieto en Zaragoza. Ahí participa

⁶ El reglamento de 14 de julio de 1822 especificaba taxativamente cuál era la función clave de la MN: «sostener la Constitución política de la Monarquía promulgada en Cádiz en diecinueve de marzo de mil ochocientos doce, y restaurada en las Cabezas de San Juan en primero de enero de mil ochocientos veinte» (cit. por Pérez-Garzón, 1978: 562). Esta fuerza militar —como recoge la Constitución de Cádiz (Fernández García, ed., 2002: 167)— estuvo vinculada al recuerdo de los héroes de las Comunidades (Dueñas García, 1997: 147-148; Pérez-Garzón, 1978: 546). En ella convivirán, con frecuencia de forma no siempre pacífica, la sección Voluntaria (MNV) y la Real o de la Ley (MNR), secciones que aparecen recogidas en el reglamento mencionado. La primera, la verdaderamente implicada en el sostenimiento constitucional, empezó a organizarse en Barcelona el 15 de marzo de 1820, apenas cinco días después de proclamada la Constitución (Arnabat, 2001: 111-130; Dueñas García 1997: 176; Gil Novales, 1975: 263).

en la respuesta a uno de los episodios contrarrevolucionarios conducentes a desprestigiar a Riego, quien había entrado en la ciudad el 8 de enero anterior, tras su nombramiento como Capitán General de Aragón.

El desarrollo de la revolución liberal en Zaragoza se vio condicionado, como en otras zonas, por las facciones de carácter servil que dominaron, desde el inicio, el nuevo gobierno local y otros cargos políticos (Rújula, 2000: 20-54). Con la voluntad de controlar a Riego, se nombra Jefe político de Aragón a Francisco Moreda, de inequívoca filiación absolutista. Gil Novales ha documentado toda la red que opera en los siguientes meses para desprestigiar a Riego, junto a otros liberales, implicándolos en falsas confabulaciones destinadas a restaurar la República en Francia e implantarla en España —casos Cugnet de Montarlot y Villamor, repectivamente—. El 1 de septiembre Mariano de Salas, sargento primero de las milicias de Caballería de Zaragoza, le entrega en Bujaraloz la orden con su destitución (Gil Novales, 1975: 211-244 y 1991: 599).

En los meses siguientes, se suceden distintas reacciones virulentas absolutistas en, entre otras localidades, Alcañiz y Caspe. En la primera, a mediados de octubre, varios miembros de la MNV, que acuden a la plaza a defender la lápida de la Constitución, son atacados por la población local. El 23 de octubre tiene lugar otro episodio violento en Zaragoza, probable antecedente del que se desencadena entre el 28 y el 29. El relato de este último difiere según la línea editorial de las cabeceras, si bien, en su mayoría, coinciden en que la agresión contra un grupo de la MNV la noche del 28 provoca que, en el Ayuntamiento del día siguiente, varios delegados de los milicianos, entre ellos Andrés Prieto, soliciten la destitución de Moreda. Detengámonos en cómo testimonian el asunto unas y otras. En los primeros días de noviembre, varios periódicos recogen una crónica relativamente extensa de los hechos. *El Espectador* y *El Eco de Padilla* los vinculan con la destitución de Riego y se refieren a las revueltas anteriores. *El Espectador* (3-X-1821: 809) afirma basar su relato en distintas cartas recibidas. Según estas, la afrenta a Riego animó a los zaragozanos a manifestarse con canciones patrióticas y vivas; violentamente silenciadas por otros. Como consecuencia:

Los milicianos indignados de este insulto ya por más veces repetido acudieron a sus jefes para que se presentasen al ayuntamiento y expusiesen que en vano se aspiraría a restituir la tranquilidad a Zaragoza mientras mandase el jefe político designado justamente como causa y origen de estos alborotos. El ayuntamiento se juntó en efecto a las 10 de la mañana presidido por el mismo jefe, y después de muchísimos debates volvió la diputación a las 6 de la tarde a la plaza donde había reunido un gentío inmenso con la noticia de que había hecho dimisión el referido magistrado.

El Eco de Padilla (3-XI-1821: 4), por su parte, señala al cabecilla de los disturbios, Mariano de Salas: «se avanzó sobre ellos el indicado favorito D. M. Salas (el encargado de entregar a Riego la orden de exoneración) con cuarenta hombres disfrazados y armados, previniendo que nadie dijera viva Riego». El *Diario Constitucional de Barcelona* (6-XI-1821: 2) precisa cómo a la mañana siguiente la MNV formó en el coso y delegaron a varios superiores para trasladar su malestar al Ayuntamiento y exigir la marcha de Moreda. «Se le dijeron muchas y ciertas claridades con decoro», puntualiza el diario, que añade: «de cuyo siniestro proceder estábamos ya cansadísimos».

Muy distinto es el contenido de los periódicos de corte conservador o al servicio del discurso oficial. *El Imparcial* (3-XI-1821: 213-214) nombra a dos de los delegados por la MNV ante el Ayuntamiento del 29: Fernando Alcocer, sargento mayor de Granaderos

Provinciales de Castilla la Nueva (Gil Novales, 1991: 20),⁷ y «el cómico Prieto, y algunos otros milicianos, y dirigiendo la voz le expresaron, era indispensable que dicho jefe dejase el mando político y militar en aquella misma tarde, pues así lo quería la milicia, en cuyo nombre habían venido a hablar». *El Imparcial* vierte sospechas sobre estos comisionados, como hará en los siguientes números en los que trata del asunto. El del 7-XI-1821 incluye dos exposiciones dirigidas al Rey por parte de los parroquianos de la Magdalena y de San Miguel, fechadas el 3 de noviembre, que niegan cualquier participación del pueblo. Salen a la defensa de los milicianos a quienes, exponen, los delegados han embaucado. Solicitan, en fin, el regreso de Moreda y que «se forme por tribunal competente la correspondiente causa contra los autores de semejantes atentados» (229). El número del 10 de noviembre incluye la *Exposición de los 5 batallones de la Milicia Nacional de la Ley* en la que, si bien parecen exculpar a la Voluntaria, dejan claro que son ellos «los milicianos de la ley siempre moderados, siempre constantes, siempre fieles a sus juramentos, cifran su gloria en obedecer, respetar, auxiliar y sostener como lo prometen, y de nuevo juran a VM, las autoridades legítimamente constituidas» (241-242).

El Universal dio cuenta del suceso en los números del 2 y del 4 de noviembre. En el último, publica el acta de la sesión del Ayuntamiento del 29 de octubre, una exposición de los capitanes del primer batallón de la MNV y, finalmente, la Real Orden de 2 de noviembre que restituía a Moreda en el cargo (4-XI-1821: 1179-1181). El relato del acta ofrece algunas variaciones con respecto a la prensa liberal. Según aquella, Andrés Prieto, capitán de la MNV de Barcelona, aparece en una tercera delegación, en compañía de Fernando Alcocer, Francisco Lansac —teniente del 2º batallón de voluntarios milicianos— y José Lacruz —capitán del primer batallón del de Zaragoza—. Las acusaciones vertidas por distintos medios obligan a Andrés Prieto a justificarse. Firma un «Suplemento» en *El diario observador de Zaragoza* en días inmediatamente anteriores al 22 de noviembre.⁸ *El Eco de Padilla* glosa su contenido (22-XI-1821: 4):

El diario observador de Zaragoza trae un suplemento firmado por el ciudadano Andrés Prieto, actor de la compañía cómica, el que tiene por objeto sincerarse de los errores con que algunos han intentado tergiversar los hechos más públicos que auténticos, relativos (según dice el mismo Prieto) a la liberal e irreprochable conducta que observó en los acontecimientos del 29 de octubre último. Explica los pormenores, y las pruebas de confianza con que fue honrado; y entre otras frases, dignas de atención, narrando *todo lo que hizo*, manifiesta que lo debió hacer, porque... «fui (dice) triste espectador de los atentados cometidos contra la libertad individual atacada con el mayor descaro e impunidad en las personas de algunos milicianos, de los cuales uno fue desarmado, otro vilmente amenazado, otro cobardemente herido». El ciudadano Prieto habla también con este motivo de las proclamas subversivas e incendiarias que se derramaron por las calles; del atentado cometido contra los milicianos de Alcañiz, en que después de herir a muchos, se desarmó a todos, aprisionándolos, y llenándolos de improperios; y refiere muchas circunstancias que no dejan de ser interesantes para la historia de los últimos sucesos de Zaragoza.

⁷ Es el autor de la carta a Riego fecha 29 septiembre que recoge «la atmósfera política» de la ciudad durante esos meses (Gil Novales, 1976: 205-216).

⁸ Hasta el momento no he localizado el «Suplemento». La BNE solo dispone del número publicado el 27 de marzo de 1822 (Signatura ZR/1267/18) accesible en Hemeroteca Digital. La HMZ conserva el de dos días (Signatura P 77): 3 de enero y 8 de septiembre de 1821 (nº 3 y 251 respectivamente). La HMM no custodia ejemplar alguno de *El diario observador de Zaragoza*.

El día 25, el *Diario Constitucional de Barcelona* (25-XI-1821: 4-5; las firmas en 26-XI-1821: 4) publica una «Felicitación que el primer Regimiento de Milicia Voluntaria de Barcelona tiene el honor de dirigir al Señor Don Rafael del Riego. Restaurador de la libertad española». Está firmada por José Costa, coronel del Primer Regimiento, al que se le reconocería por esas fechas, de forma interina, Jefe supremo de todas las milicias de Barcelona. En ella se refiere a las acusaciones contra Riego y a los sucesos de Zaragoza. Costa exhortaba a un ejercicio vigilante y activo: «General, vuestra obra no está concluida, el despotismo levanta aún la cabeza, a pesar de todos los buenos, y si esta no se abate, todavía remontará su vuelo, y esto es lo que debéis y debemos evitar, los que queremos ser libres». El texto concluía con un elocuente: «viva EL LIBERTADOR DE LAS ESPAÑAS, viva EL HÉROE DE LAS CABEZAS». Convendría contextualizar estas palabras en el clima de tensión generado durante la epidemia de fiebre amarilla, los intentos de Riego por entrar en Cataluña, así como, entre otros aspectos, en el enfrentamiento que Costa mantuvo con las autoridades locales por el control de la rama más exaltada de la MN. Los disturbios de los días 23 y 24 de febrero, en la Rambla y en la Plaza del Teatro, terminaron con la detención del coronel. Los cómicos Robrenyo y Alsina fueron también arrestados (Roca Vernet, 2011: 101-138; Arnabat, 2001: 226-234). En 31 de mayo de 1822, iniciada la siguiente temporada teatral, la empresa organizó una función en beneficio de estos actores. Andrés Prieto dirigió y protagonizó *El barón*, de Moratín. Cerró el programa la pieza patriótica de Robrenyo: *Mosen Anton en las montañas de Monseny* (*Diario de Barcelona*, 31-V-1822: 1448).

ANDRÉS PRIETO Y LA CARTELERA BARCELONESA: PROGRAMAR EN TIEMPOS DE GUERRA (1822-1824)

El *Diario de Barcelona* anunciaba el 1 de abril de 1822 las compañías españolas e italianas para el año cómico siguiente, que empezaría el día 7 de ese mes y se prolongaría hasta el 12 de febrero de 1823. Andrés Prieto encabeza la lista de actores, junto con Vicente Mallí, Pedro Viñolas, Antonio Bagá, su hermano Manuel, Antonio y José Amigó y José Alsina. Dionisio Ibáñez —también autor— y Vicente Alonso harían los papeles de ancianos. Felipe Blanco y José Orgaz, los cómicos. El elenco femenino lo formaban: Gabriela Larripa, Vicenta del Rey, Josefa Ripa, Rosa Pelufo, Lorenza Campos, Manuela y Francisca Tapia, Josefa y Teresa Rafo y María Mey. Para graciosas aparece María Menéndez, junto con Teresa Rafo y Rosa Pelufo, como suplentes. Ramón Carnicer sería el maestro y director de orquesta de la compañía italiana. Andrés Prieto ejercería, además, de director de escena. Una nota incluida en el diario prescribe que: «Todos los actores y actrices de la compañía española tienen la obligación de suplirse mutuamente en caso necesario, recibir y desempeñar en tragedias y comedias modernas el papel que indistintamente les reparta el director» (*Diario de Barcelona*, 1-IV-1822: 823). Su posición parece indiscutible. José Galindo no figura en la lista.

El análisis de la programación arroja una mayor presencia de piezas que dirige y protagoniza Prieto, en comparación con la temporada de 1820-1821, con frecuencia cerradas por textos patrióticos de Robrenyo. En general, son funciones conmemorativas, contra los realistas, que ensalzan la resistencia de distintas localidades o bien la acción de Milans o Espoz y Mina, a partir de las maniobras del ejército regular, decisivas desde finales de 1822. Aunque el 7 de abril se abre la temporada —con una función que incluye las boleras de *El Trágala*—, Andrés Prieto ha programado para el 10 de marzo anterior, efeméride de la proclamación de la Constitución en la ciudad, *El avaro*, de Molière, junto con una pieza de baile, composiciones patrióticas y el himno de la libertad, que cierra el espectáculo. El

día 19, fecha en que las Cortes declaran beneméritos de la patria en grado heroico a Juan de Padilla, Juan Bravo, Francisco Maldonado, Juan de Lanuza, Diego de Heredia y Juan de Luna (*El Imparcial*, 20-III-1822: 745), se representó una escena patriótica y cantaron los himnos correspondientes. El recuerdo del Dos de Mayo se celebra con su participación en *La destrucción de Numancia por el valor de sus hijos* «por la extrema analogía que tiene su argumento con lo acaecido en semejante día». Se trata de la versión en tres actos de Antonio Saviñón, a partir de *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala, que representó Máiquez en el Teatro del Príncipe en 1816 (Saviñón, 1818). Numancia operó también como mito fundacional identitario en el contexto de la Guerra de la Independencia y «más tarde al calor del nacionalismo romántico» (Álvarez Junco, 2001: 32 y 210). Jimeno y Torre se han detenido en su evolución hasta alcanzar un estatus de glorificación asociado al sentimiento de pertenencia. Sentimiento que se traslada al discurso narrativo. Numancia no será «solo heroica, sino, sobre todo “patriota” ayudando a conformar ese carácter español considerado eterno e inmutable», mito al que recurrir en tiempos de crisis de la integridad territorial (Jimeno y Torre, 2005: 117 y *passim*).

La escena barcelonesa del Trienio tendrá, además, su particular Numancia en una pieza de Robrenyo estrenada el 7 de noviembre de 1822: *Milicianos de Porrera o Numancia en Cataluña*, que se publicaría con el título *Numancia de Cataluña y libre poble de Porrera* (Robrenyo, 1855: 121-143). Se repuso en trece ocasiones. Es, junto con *La entrada de las tropas nacionales en Balaguer* y *Milans en la villa de Pineda*, repuestas diez veces, su pieza más programada durante este periodo. La recaudación se destinó «a favor de suscripción de los capotes para el ejército», a la vez que la empresa solicitaba una gran afluencia, señal «de interés y gratitud de los patriotas barceloneses para los defensores de nuestras libertades, que derramando su sangre y cubriéndose de inmarciables laureles sostienen con tanta gloria el juramento sagrado de “Constitución o muerte”» (*Diario de Barcelona*, 7-XI-1822: 2916). *Numancia de Cataluña* está basada en la resistencia de Porrera frente al asedio e incendio que sufrió por la partida de dos mil realistas comandada por Josep Miralles de la Rambla, Solà de Paleixar, Mitja Galta de Montblanc y el Rector Jover. Cuatrocientos milicianos voluntarios defendieron la localidad frente a la ofensiva prolongada entre el 8 y el 11 de julio. Se trataba de un punto estratégico de resistencia liberal en una zona principalmente dominada por los realistas. Estos, con Romagosa y el Trapense al mando, habían tomado la Seo de Urgel apenas un mes antes. El 14 de agosto se formaba la Junta de Regencia Suprema de España durante la cautividad de Fernando, bajo la presidencia del marqués de Mataflorida. El 23 de julio anterior, Cataluña había declarado el estado de guerra. El ejército, a las órdenes de Espoz y Mina, llegó en septiembre. La recuperación de la Seo se prolongó a lo largo de octubre y diciembre; si bien hasta el 3 de febrero Romagosa resistió en los fuertes exteriores de la ciudad. Robrenyo dramatizará estos hechos en las siguientes piezas de circunstancia: *Las desgracias del padre Liborio y huida de la Regencia de la Seo de Urgel*; *La entrada de las tropas nacionales en la Seo de Urgel*; *La Regencia de la Seo de Urgel o Tragedia para los serviles y sainete para los liberales*; *El sitio y toma de los fuertes de la Seo de Urgel por el valiente general Mina*; *La entrada de la Regencia en Francia* (Arnabat, 2001: 249-300 y 1999: 1836).

Numancia de Cataluña es una obra breve, de un acto, compuesta en verso y con diálogos en catalán, frente a otras piezas en las que Robrenyo lo combina con el castellano. Aquí solo se emplea en la acotación inicial. El reparto apunta a la visión simplista entre buenos y malos, al servicio de un conflicto dramático sin complejidad. Por un lado, los liberales formados por el Alcalde, Sebastià, el anciano Jaio Damià, junto con varias mujeres y un grupo de Milicianos. Por otro, los serviles —el fervoroso creyente senyor Llorenç, casado, en un guiño humorístico, con Escolàstica— y los facciosos que saquean Porrera,

entre ellos, el Comandante y Fra Xacó. Hay una clara distinción entre el espíritu heroico, virtuoso y solidario de los primeros —quienes por provisiones entienden las armas con las que se defenderán— y la caricaturización de los segundos —Llorenç se referirá a la comida—. Tanto Llorenç como Escolàstica están diseñados con un hábil manejo de recursos cómicos: son exageradamente cobardes y egoístas; a los que Robrenyo coloca en situaciones próximas al vodevil, como el juego de escondites, por ejemplo. Los facciosos operan por contraste con los primeros: son vengativos, sanguinarios, irrespetuosos con los lugareños.

El texto permite, a pesar de su brevedad, una lectura simbólica de los espacios. Frente a los cerrados —la casa de Llorenç—, la plaza refuerza la idea de comunidad, de sacrificio colectivo, de igualdad. Los personajes, salvo la transformación que experimenta este último tras su nefasta experiencia directa con los facciosos, apenas conocen evolución y sirven para sostener el enfrentamiento contrario de ideas. Los facciosos acusan a los liberales de judíos, luteranos o francmasones. Estos, por su parte, apelan a la libertad, a la defensa de la Constitución y de la patria, desde una conciencia grupal; mensaje que se repite en otros textos del autor (Bargalló y Palau, 1985: 5-19; Fàbregas, 1969: 27-59). Así, cuando el Alcalde lee en la plaza el pliego de Miralles de la Rambla con las condiciones para la entrega de la ciudad: «si immediatament no entreguen les armes i se rendeixen a discreció, passaré jo amb lo meu exèrcit a degollar hòmens, dones, vells i criatures»; los presentes responden de forma colectiva: «¡Oh mort o Constitució!!» (Robrenyo, 2004: 95). Cada uno de los grupos, por separado, reafirma su posición. El anciano Jaio Damià no renuncia a las armas, pues «que sóc més fort que deu jóvens / i que un regiment armat». El capitán de la Milicia asegura la defensa: «Dels milicianos no en parlo, / pues tenen acreditat / que allà on ells són, viva crispo, / dels cabells se fan parlar». La participación de las mujeres está garantizada: «Naltres ja farem la nostra, / i, si entren los malvats, / amb aigua calenta i pedres / los havem de soterrar» (2004: 96). En la ficción dramática, los locales consiguen recuperar Porrera. La pieza se cierra con sendas llamadas patrióticas del Alcalde y de Llorenç, ahora reconvertido en liberal: «Olvideu tots sos errors; / no visqueu al.lucinats, / uniu-vos de bona fe / amb los constitucionals. / Siguem tots una família, / amem-nos com a germans, / que Espanya serà feliç / i esta guerra acabarà / que tantes desgràcies causa, / fent derramar nostra sang» (2004: 116).

El asedio de Porrera tuvo lugar pocos días después de la sublevación de la Guardia Real de Madrid, cuya respuesta fue hartamente dramatizada en escena. Quizás el texto de mayor éxito, en Madrid se mantuvo en cartel entre el 24 de diciembre de 1822 y el 2 de enero de 1823, fue *El triunfo de la Constitución en el día 7 de julio de 1822 en Madrid*, de Francisco de Paula Martí, en tres actos y en verso. Sobre el mismo tema versa *El triunfo de la Libertad o El día 7 de julio en Madrid*, en prosa y 19 escenas, que firma Un liberal montañés, a juicio de Fernández Cabezón (2012: 65-67): Enciso Castrillón. En ambas piezas se resalta de forma significativa el papel de la MN, así como del conjunto del pueblo. Quizás *El triunfo de la Constitución y de la libertad conseguido en Madrid el día 7 de julio*, que recoge esta investigadora a partir del *Diario Mercantil de Cádiz* del 25 de julio de 1822, sea *El siete de julio en Madrid*, en un acto y en verso, perfeñada en un par de horas, y programada en el teatro de Barcelona el 26 y 27 de julio. No se conoce el autor que es, según anuncia la prensa, «un joven de esta ciudad». Viene, desde luego, a responder a lo sucedido en Madrid (*Diario de Barcelona*, 26-VII-1822: 1982).

El 29 de julio, en respuesta a la acción de los milicianos de Blanes, «que por su heroica constancia y decidido valor perdieron sus casas e intereses», se programa *Deberes de un Rey constitucional y grande español Trajano*, de autoría desconocida, que dirige y protagoniza Andrés Prieto. Cierra la función *La heroica defensa del fuerte de Blanes y presa de Mn.*

Pedro, pieza en un acto de Robrenyo, en la que: «se pinta el carácter bajo e ignorante de los llamados defensores de la fe; así como la decisión de los 60 liberales que abrigados en un mal fuerte sostuvieron con noble orgullo el carácter nacional, y despreciaron la saña y furor de 1400 facciosos que no perdonaron medio por inhumano y sangriento que fuese para sacrificarlos» (*Diario de Barcelona*, 29-VII-1822: 2010).

Fernández Cabeazón señala que a partir de julio de 1822, al calor del empeoramiento de la situación política, se acentúa la radicalización de la cartelera (2012: 67). En el Teatro de la Cruz de Madrid, por ejemplo, se escenifica el 24 de septiembre *El Coletilla Eguía en Navarra o las consecuencias del 7 de julio en Madrid*. La obra se repone el 14 de octubre, aniversario de Fernando VII. En Barcelona se programa el 4 de noviembre, tres días antes se aprueba un decreto que podría obligar a los teatros a programar funciones patrióticas «para animar el espíritu público» (*Gaceta de Madrid*, 2-12-1822: 1776). Se repone el 14 de diciembre.

El fracaso de la sublevación de julio decidirá la intervención extranjera para revertir el régimen constitucional. Aumentan los contactos entre el Rey, los serviles y las monarquías absolutas europeas para los que opera la Regencia de la Seo de Urgel. Firmados por el marqués de Mataflorida, se distribuyen a principios de septiembre una serie de manifiestos realistas. El Ayuntamiento decide que el día 5 se efectúe su quema pública y una función patriótica. En ella Prieto dirige y protagoniza *Roma libre*. Junto con la tragedia se escenifica *El delirio patrio*, atribuida a Blanco, y se recitan y cantan composiciones patrióticas. El programa se repite al día siguiente. El gobierno local parece decantarse por la radicalización como respuesta a los embates realistas. Se libera al coronel Costa, a quien se le encargará la columna expedicionaria de Barcelona, y se reabre la Tertulia Patriótica. En diciembre, los exaltados ganan las elecciones locales (Arnabat, 2001: 258-290; Dueñas García, 1997: 104-106).

En respuesta a la amenaza oficial de las potencias europeas, que llega en enero de 1823, el teatro incluye en su programación de los días 20 y 21 las boleras del *Trágala*, la pieza nueva de Robrenyo: *El modelo de la libertad y horrible resistencia de la villa de Sallent* y composiciones patrióticas. Pedro Viñolas declamó las quintillas de W. A. —posiblemente Wenceslao Ayguals de Izco (Fernández Cabeazón, 2012: 78)— dedicadas a Espoz y Mina, a quien llaman: «¡Excelso alumno de Marte! / ¡Oh Mina, de España honor! / los rebeldes ¿en qué parte / no temerán tu estandarte / no admirarán tu valor?». El poema se cierra con estas elocuentes estrofas que vuelven a señalar al depositario de la soberanía: «Sepa el despotismo insano / que el Rey, lo es por una ley / que no consiente un tirano, / y aunque se respeta al Rey / manda el PUEBLO SOBERANO. / Vengan todos los tiranos / que el hondo Averno abortó: / aquí hay libres ciudadanos, / constancia, aceros y manos, / y un pueblo que dice NO» (*Diario de Barcelona*, 22-I-1823: 202). Los días 23 y 24 se escenifica *La entrada en Francia de la Regencia de la Seo de Urgel entre liberales y ultras*; el 25 y 26, *El modelo de la libertad y horrible resistencia de la Villa de Sallent*; ambas de Robrenyo. El 5 de febrero, estrena una nueva pieza: *De lo perdido saca partido o El general Manso en Mora de Ebro*. Se repone al día siguiente, para festejar la recuperación definitiva de la Seo. El 7 de febrero se estrena *La vuelta del miliciano a Barcelona o El servidor irónico*. El año cómico concluye el 11 de febrero con la obra patriótica *D. Sisebuto*, atribuida a Enciso Castrillón, y *Los milicianos de Porrera*, de Robrenyo.

El 21 de marzo de 1823 el *Diario de Barcelona* publica el elenco de las compañías para la siguiente temporada, que se extendería desde el día 30 hasta el 3 de marzo de 1824. Igual que en la anterior, el 19 de marzo se festeja la promulgación de la Constitución con *La Inquisición por dentro*, que dirige y protagoniza Prieto, y la loa *El triunfo de la Libertad*, firmada por W. A. La recaudación se destinaría «a beneficio de los beneméritos militares

heridos en la presente guerra de la libertad contra las hordas del despotismo» (*Diario de Barcelona*, 19-III-1823: 702). El cuadro artístico de la compañía española estaba encabezado por Andrés Prieto, como actor y director de escena; Dionisio Ibáñez, que haría los papeles de anciano y ejerce de autor, Rafael González, como sobresaliente. También figuran Juan Llonin, José Molist, Antonio Bagá, Manuel Prieto, Antonio Amigó, Miguel Ibáñez y José Alsina. Robrenyo, Felipe Blanco y Francisco Piatolli se reparten los papeles cómicos. Entre las actrices encontramos a Manuela Molina, Concepción Samaniego, Teresa y Josefa Rafo, Rosa Pelufo, Manuela Tapia, Josefa Navarro, Rita Chiner, María Menéndez y María Mey. Ramón Carnicer no figura como director de orquesta (*Diario de Barcelona*, 21-III-1823: 715).

De la programación de esta última temporada destacan, por un lado, los títulos destinados, como venía siendo habitual, a distintas conmemoraciones y, por otro, aquellos relacionados con el avance de las tropas francesas, la reacción del ejército constitucional y el sitio y resistencia de Barcelona, que se extiende desde junio hasta primeros de noviembre de 1823 (Arnabat, 2001: 305-340). En la obligada efeméride del Dos de Mayo, en la que se escenifican *El desembarco de los rusos en Motril, costa de Granada*, de E. Esteban —estrenada en Granada en marzo de 1821— y se recita el prólogo de *Roma libre*, Prieto dirige y protagoniza la obra en un acto *Trágala*, probablemente reposición de la estrenada el 9 de diciembre de 1820. El 23 de abril, fecha del Real Decreto por el que se declara la guerra a Francia, se celebra el centenario de la pérdida de la batalla de Villalar, que terminó con la revuelta Comunera. El teatro programa *La viuda de Padilla* (*Diario de Barcelona*, 23-IV-1823: 1020). La función se cierra con la pieza *Sitio y toma de los fuertes de la Seo de Urgel*. El año anterior, como vimos, las Cortes habían declarado a los Comuneros beneméritos de la patria en grado heroico, pues durante el Trienio concluyó su mitificación como paradigma de los mártires por la libertad (Álvarez Junco, 2001: 221-224; Berzal de la Rosa, 2008: 213-225; Romero Ferrer, 2008: 357-363; Bagur Taltavull, 2015: 180-194). *La viuda de Padilla*, una de las primeras obras de Martínez de la Rosa, se estrenó el 21 de octubre de 1812 en el Cádiz sitiado y se repuso en los distintos periodos en los que la escena se convertía en espacio de reivindicación y exaltación para la libertad. Aquí, junto a la resistencia del pueblo, destaca la de María Pacheco, cuyo suicidio contribuyó a realzar la dimensión heroica del personaje (Bauzá, 1998: 17; Vovelle, 1989: 143; Aznar Soler, 1996: 417-431). El ejemplo heroico de los Comuneros es tema de otras piezas: *La sombra de Padilla*, *El sepulcro de Padilla* y *Padilla o Los comuneros*; esta última programada en Barcelona en enero y febrero de 1822.

El 7 de julio, como vimos al inicio del artículo, se conmemora la respuesta a la sublevación de la Guardia Real del año anterior, con *Pelayo*, de Quintana, que Prieto vuelve a interpretar al día siguiente, cuando se inicia el bloqueo de Barcelona por las tropas francesas. Para esa fecha, se han programado otras piezas de circunstancia: *Visperas sicalianas y escarmiento de opresores*, posiblemente en versión de Enciso Castrillón, el 18 de abril; *El alba al sol y defensa de los asturianos*, de Vélez de Guevara, el 20 y el 25 de julio; *Lanuza*, de Saavedra, el 7 de mayo; el 10 y el 11 de mayo regresan *Los milicianos de Porrera*, de Robrenyo, que presenta, el 15, *Los franceses del año 23 en Cataluña* y, el 22, *La heroína de Barcelona*. El 30 de mayo, onomástica del Rey, encontramos el último gran texto que interpreta Prieto en esa temporada: *La muerte de César*, original de Voltaire, en traducción de Francisco Altés. La obra vuelve a programarse al día siguiente y el 24 y 25 de septiembre para celebrar el aniversario de las Cortes generales y extraordinarias de 1810 en Cádiz. Tal y como anuncia el *Diario de Barcelona*, al menos para la función del 30 de mayo, el final de tragedia se ha alterado. Lafarga (2005: 243-251), que ha analizado las variantes con respecto al original, considera que el cambio responde a una decisión de

Altés, lo que no invalida que contara con el beneplácito del actor; como parece indicar el anuncio en prensa. La edición del texto añade la versión escenificada: «Conforme se ha ejecutado [sic] en el Teatro de Barcelona, bajo la dirección del ciudadano primer actor D. ANDRÉS PRIETO» (Altés, 1823: s. p.). El cambio, como señala Lafarga (2005: 247-248), minimiza la crítica a quienes han dado muerte al tirano César. En la versión representada, la obra cierra con distintas réplicas de Cimbro: «Ya sabemos que César fue benigno, / Pero también sabemos que el matarle / Nos dio la libertad. Si arrepentidos / Romanos, os halláis, tenéis aceros / Traspasad nuestros pechos aquí mismo, / Y aceptad las cadenas que os preparan. / Nosotros por no vernos oprimidos / Clamando libertad exhalaremos / Sin inmutarnos el postrer suspiro» que concluye con: «Ciudadanos, / Retirad, pues, ese cadáver frío, / Y si otro César se presenta en Roma / Imitemos a Bruto, en su heroísmo» (1823: s. p.).

Apenas unos días después, por decreto del 1 de octubre, el Rey revoca la legislación del Trienio. La noticia llega a Cataluña el día 8. Prieto dirige por esas fechas la función patriótica que programa *La corona de laurel o La fuerza de las leyes*, de Kotzebue, de nuevo en traducción de Altés, y *Una aventura frailesca por las armas nacionales cerca el puente de Cabrianas*, de Robrenyo. El 9 dirige *El opresor de su familia*, original de Duval, en traducción de Enciso Castrillón. El 2 de noviembre, fecha de la capitulación de Barcelona, no hay función. El día 3, Prieto dirige *Orestes*, original de Alfieri, en versión de D. Solís, cuya función se cierra con el sainete *Alcalde toreador*. Al día siguiente, cuando los franceses entran en Barcelona, repite programa. La cartelera se transforma radicalmente: el 22 de noviembre se escenifica *El mejor alcalde el Rey*, de Lope, posiblemente en versión de Solís; el 27, *Indulgencia para todos*, de Gorostiza; el 29, *Misantrópía y arrepentimiento*, original de Kotzebue; el 1 de diciembre, Prieto dirige e interpreta a Orosmán en la tragedia *Zayra*, de Voltaire; el 2 se programa *La mojigata*, de Moratín. El día 7, cumpleaños de la reina María Josefa Amalia, la comisión directiva del teatro le dedica un soneto, cuyas intenciones, ya desde el primer cuarteto, no pasan desapercibidas: «Paz y amor fraternal: he aquí el acento / Que resuena en la Íbera monarquía. / Tras larga lid, en que inmolados vía / Sus hijos por sus hijos ciento a ciento» (*Diario de Barcelona*, 7-XII-1823: 4122). Los días 19 y 20 de febrero se documentan sus últimas apariciones en *El conde de Almaviva*, original de Beaumarchais, que cierra con el sainete *El chasco del globo*, interpretado por Robrenyo. El 16 de abril de 1824 la prensa anunciaba las nuevas compañías. José Galindo, otra vez primer actor, retomaba la dirección de escena (*Diario de Barcelona*, 16-IV-1824: 917-919). En el elenco no figura Andrés Prieto. El actor cruzará la frontera francesa un mes más tarde.

ANDRÉS PRIETO ENTRE PARÍS Y MÉXICO: ACTUAR EN EL EXILIO (1824-1826)

El 24 de mayo de 1824, fecha próxima al laxo indulto dictado por Fernando VII, el prefecto del departamento de los Pirineos Orientales evacua el informe que notifica que «Andrés Prieto, premier acteur du théâtre de Madrid, se rendant à Paris pour des motifs de santé et, en même temps, dans le vue de s'y perfectionner dans son art» (ANF, F7/12307. Dossier nº 1095). El 13 de julio, Prieto está ya en París. A partir de ese momento, la implacable policía francesa —si bien no siempre certera, le confundirá con otros sujetos— inicia su vigilancia, como hacía con otros emigrados españoles (Simal, 2012: 311 ss.; Sánchez Montero, 1975: 73 ss.; Aymes, 2008: 67 ss.). Le acusan de revolucionario y de relacionarse con el núcleo de compatriotas exiliados que conspiraban para el restablecimiento del régimen constitucional. Un informe de la policía, fechado el 23 de julio, viene a aclarar su identidad y su destacado papel en la MN (ANF, F7/12307. Dossier nº 1095).

A su seguimiento, se sumará pronto el del compositor Ramón Carnicer, quien al año siguiente recibirá en París a su hermano Manuel Prieto (ANF, F7/12045. Dossier nº 1365: Ramón Carnicer; F7/12053. Dossier nº 1755: Manuel Prieto). En diciembre, a partir del contenido de dos informes evacuados desde el Gabinete del prefecto de Policía de París al ministro del Interior, sabemos que se estrecha el cerco sobre el actor. El primero, del 17, detalla la existencia de un comité de emigrados españoles en París conexionado con los revolucionarios de Londres, los de la Península, y que mantiene contactos con Suiza, Bélgica y el Piamonte. Para la policía, servían de enlace entre los generales Espoz y Mina y Rotten. El responsable de la policía afirma que los datos de los que dispone no son del todo fiables, pero entre los conspiradores nombra a Solana, ayudante de campo del general Ballesteros, F. Serra y Franch, Antonio Gironella y Prieto «artiste dramatique». El 22 de diciembre se traslada un segundo informe, donde se especifica la planificación del suministro de armas para una misión insurreccional, cuyo centro estaría en Bruselas bajo los auspicios de Manuel Eduardo Gorostiza. La trama queda vinculada, así, con las revueltas de América (ANF, F7/12035. Dossier nº 1030). El Ministerio del Interior ordena endurecer el seguimiento de Prieto. Fruto de nuevas pesquisas, se amplía el marco de sus contactos que incluye, además, a Arana, Carnicer, J. Olavarría y Bernardo Gil. El 30 de diciembre, el barón de Damas, ministro de Asuntos Exteriores, notifica al director de la policía el traslado del informe fecha 22 del mismo mes del comte Agouls, miembro de la delegación del gobierno francés en Bruselas, que se pronunciaba sobre los refugiados españoles en esta ciudad. Al término de la carta, el ministro se muestra partidario de la expulsión de Prieto. Esta se ordenará el 4 de enero y debía hacerse efectiva el día 7, previa recogida del pasaporte. El actor no lo recogió y se ordenó su prendimiento. La policía lo localizó en su domicilio, indispuerto. El médico de la prefectura, M. Barras, lo examinó el día 9 y dictaminó que padecía hipocondría. Finalmente, el cómico tomó la diligencia de la calle Bouloy el 15 de enero con destino a Bruselas (ANF, F7/12307. Dossier nº 1095).⁹ Si bien su expediente policial insiste en involucrarle en distintas actividades políticas, sabemos que entró en comunicación con las primeras figuras de la escena parisina. Así, el actor Talma, enviará una carta de recomendación a su sobrino Amédée-François Talma, dentista afincado en Bruselas, para acoger a un actor español recién expulsado. El nombre de Prieto no aparece de forma explícita en la misiva, pero las referencias a los destinos donde recalará el actor, México y La Habana, entre otros detalles, hacen más que probable que se trate de su persona.¹⁰

En Bruselas publica, en 1825, al parecer apoyado por Francisco Javier de Burgos y Martínez de la Rosa, su traducción de *El marido cortejante o La lección*, de C. Bonjour, a cuyo estreno parisino, septiembre de 1824, pudo acudir. La calidad de la traducción fue uno de los objetos de la polémica que le enfrentó con José María Heredia, y de la que se hicieron eco las páginas de los diarios *Iris* y *El Sol*, publicados en México. Allí se trasladan los hermanos Prieto, posiblemente por mediación de Gorostiza, entonces diplomático en representación del gobierno de México en Bruselas, para dirigir el Teatro Principal en la temporada de 1826. La prensa da noticias de su llegada. El primer número de *El Iris* —fundado por F. Galli, C. Linati y J. M. Heredia (Llorens, 2006: 78; Gil Novales, 1991: 262-263, 368 y 318-319)— incluye un artículo de Linati, «Teatro de Europa», en el que aventura la decadencia escénica a consecuencia de la persecución de los actores por su ideología:

⁹ Ver también MAAEE. Mémoires et documents, Espagne, vol. 385 (1823-1825), ff. 55r-61r. Sig. P10709.

¹⁰ BMCF. Dossier Talma. Boîte nº 4. Autógrafo: ca. 1825.

La fama que gozan aún los teatros de Europa, debe decaer dentro de muy poco tiempo. Por causas que no será difícil profundizar, ha sucedido que los principales actores europeos han abrazado con ardor opiniones que hace poco hicieron temblar los tronos del continente antiguo, y por este motivo no se han visto libres de la persecución general. [...]

Prieto, el sucesor de Máiquez, no queriendo consentir en la pérdida de su independencia, no tuvo otro arbitrio que huir de su tierra, pues Fernando séptimo había dado la orden de que le embargaran para la corte, como se estila en España con los actores más célebres, aunque en menoscabo de sus intereses. Ya tenemos la satisfacción de que respire entre nosotros, y esperamos que no nos privará mucho tiempo de las vivas y gratas emociones que sabe producir su admirable genio (*El Iris*, nº 1, 4-11-1826: 5-6).

En México, Prieto programará, entre otros, títulos conocidos de Máiquez. Se presenta con *Los templarios*, muy bien recibido por Heredia: «¡Cuán grande era la expresión de su fisonomía! ¡Cuán nobles sus actitudes, y cuán maestras la inflexiones de su voz! ¡Qué sobrenaturales y fulminantes sonaban en su boca las palabras elocuentes del gran Maestro!» (*El Iris*, nº 10, 8-IV-1826: 106). Protagonizará *Otelo*, *Roma libre*; obras de Moratín: *El sí de las niñas*; *Indulgencia para todos*, de Gorostiza. En mayo interpreta *Pelayo* (Olavarría, 1895: 228-237). La obra, que en otras circunstancias funcionó en favor de la causa liberal, se recibió como una provocación. Así se desprende de la crítica de Heredia. El poeta reconvino, además de la interpretación al parecer poco efusiva del actor, la escenificación con un texto anterior al de 1821, junto con la sustitución de palabras especialmente susceptibles:

Nosotros debemos añadir que los sentimientos independientes y libres que respiran en toda la tragedia, le harán siempre estimables a todas las almas fuertes y puras que sientan palpitar sus corazones con ira santa contra los opresores y tiranos. Circunstancias que a nadie se ocultan, diametralmente contrarias al buen éxito de esta pieza ante el público mexicano, explican satisfactoriamente la frialdad con que se recibió, si no es bastante motivo el fatal desempeño de la mayor parte de los actores. Notamos el empeño con que Prieto substituyó la palabra *patria* a *España*, con la que lastimó más de un verso [...] (*El Iris*, nº 14, 3-VI-1826: 3).

La respuesta de Prieto se publicó, tras varias contrarréplicas relativas a la calidad de la traducción de *El marido cortejante*, en *El Sol*. Prieto justificaba su actuación por la falta de pericia de sus colegas, así como por la «frialdad con que el público recibió los rasgos de patriotismo y noble entusiasmo de Pelayo en el primer acto; con lo que el que lo representa había tenido la gloria de conmover y arrebatarse en otros países a los espectadores más apáticos» (*El Sol*, 6-VI-1826: 1430). Es probable que esta, y otras descalificaciones análogas que recibió, haya que contextualizarla —como sugiere Campos Pérez (2012: 223-243)— en torno a la querrela entre hispanofobia e hispanofilia que vivía la joven república mexicana y que concluiría con las leyes de expulsión de los españoles dictadas en 1827 y 1829. Los hermanos Prieto debieron abandonar el país para recalar en La Habana (Villabella y Boudet, 2015: 126-136).

Andrés Prieto regresaría a España en diciembre de 1832. En febrero del año siguiente, se le nombró maestro honorario de Declamación del Conservatorio de Música de María Cristina (ARCSMM, Leg. 2-38). El cargo, que no llevaba aparejada docencia alguna, le permitiría vestir, en señal de distinción, el uniforme diseñado al efecto. Para las lecciones

de este centro compuso *Teoría del arte dramático*, cuyo manuscrito aparece rubricado en 1835.¹¹ En las reflexiones dedicadas a la profesión dramática, primeros capítulos del tratado, arte y política vuelven a entrelazarse en unas líneas en las que, además del tono justificativo, o precisamente por él, se destila el balance de una vida:

El militar o empleado que murmura acaso de una pensión concedida a un poeta, a un músico o a un cómico, puede que deba a uno o a otro, o a los tres juntos, su valor y su gloria. Exponiendo aquel su vida, solo ha dado un hombre a su patria; una escena de Corneille, de Ayala, de Guillén de Castro o de Quintana, ha podido darla mil. Un gran actor, una excelente pieza dramática han podido influir tanto sobre una batalla ganada como el guerrero que ha vuelto de ella cubierto de heridas y laureles:

«Y veces mil un buen verso

Hizo por sí solo a un héroe» (Prieto, 2001: 59-60).

En definitiva, hemos realizado nuestro acercamiento a Andrés Prieto desde una doble dimensión, siempre imbricada, de, por un lado, su figura pública de actor y director por la que, gracias a la realidad de la ficción teatral, se transforma en figura heroica y, por otro, su faceta parcialmente privada, en la que destaca su implicación en la MN. Ambas son insolubles y se condicionan mutuamente. En su polémica con el censor Tomás Rey, durante la temporada de 1820-1821, por ejemplo, se reivindica como ciudadano libre que debe ejemplarizar desde la escena. A través de ella, como venimos sosteniendo, interpreta a los héroes de la libertad, dirige y adapta los textos según su convicción ideológica y las circunstancias del momento, lo que afectará a su carrera artística y a su vida privada. Para que esta interpretación fuera sublime apelaba, entre otras cualidades imprescindibles en un actor, a «los sentimientos heroicos que ha debido concebir para representar a un héroe con perfección» (Prieto, 2001: 78).

La misma concepción del teatro contribuía a esta superposición entre personaje-actor; entre ámbito público y privado. El propio Prieto explicaba en su tratado que uno de los objetivos de la escena, en tanto que arte mimético, era el efecto de ilusión por el que el público terminara «imaginándose ver y oír a las personas cuyas palabras y hechos le representan» (Prieto, 2001: 53). Esto facilitaba, como ha señalado Álvarez Barrientos (2019: 113), la asociación e identificación entre el cómico y el papel que interpretaba.

BIBLIOGRAFÍA¹²

- ALCALÁ GALIANO, Antonio (1878), *Recuerdos de un anciano*, Madrid, Imprenta Central.
 ALTÉS, FRANCISCO (trad.) (1823), *La muerte de César*, Barcelona, Imprenta de la Viuda de Roca.
 ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, ADE.
 ÁLVAREZ JUNCO, José (2001), *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
 ARGULLOL, Rafael (1999), *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus.
 ARISTÓTELES (1991), *Política*, Madrid, Alianza.
 ARNABAT MATA, Ramon (2001), *La revolució de 1820 i el Trienni Liberal a Catalunya*, Vic, Eumo.

¹¹ Se trata de una adaptación de *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*, compendio del actor francés Bernier de Maligny (Soria Tomás, 2010: 383-408).

¹² No se incluyen las referencias archivísticas y hemerográficas, que pueden localizarse a lo largo del artículo.

- (1999): *Revolució i Contrarrevolució a Catalunya durant el Trieni Liberal (1820-1823)*. Tesis Doctoral. Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives. Universitat Pompeu Fabra.
- AYMES, Jean-René (2008), *Españoles en París en la época romántica*, Madrid, Alianza.
- AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL (1821), *Sucinta relación de las principales operaciones del Excmo. Ayuntamiento Constitucional de la Ciudad de Barcelona. Año 1821*, Barcelona, Imprenta de la viuda e hijos de Don Antonio Brussi.
- 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*, vol. 1, Madrid, UCM, pp. 417-431.
- BAGUR TALTAVULL, Juan (2015), «El significado de los Comuneros en el metarrelato histórico del liberalismo español. El caso de Martínez de la Rosa», *Ápeiron. Estudios de Filosofía*, nº 2, pp. 180-194. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5923244>
- BARGALLÓ VALLS, Josep y PALAU, Montserrat (1985), «El teatro polític de Josep Robrenyo», *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*, nº 8, pp. 5-19. En línea: <https://bit.ly/3qyeVDe>
- BAUZÁ, Hugo Francisco (1998), *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BERZAL DE LA ROSA, Enrique (2008), *Los comuneros. De la realidad al mito*, Madrid, Sílex.
- CALDERONE, Antonia (2012), «El lenguaje de la libertad en el teatro político y patriótico del primer tercio del siglo XIX», *ADE*, nº 143, pp. 56-67.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luis (2009), «Incisos sobre la tragedia de Quintana *Pelayo* (1805)», en Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 319-329.
- CAMPOS, Jorge (1969), *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito.
- CAMPOS PÉREZ, Lara (2012), «“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», *Ariadna histórica. Lenguas, conceptos, metáforas*, nº 1, pp. 223-243. En línea: <https://www.ehu.es/ojs/index.php/Ariadna/article/view/6148/pdf>
- COTARELO Y MORI, Emilio (2009), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), Madrid, ADE.
- CHANCEREL, René (1930), *L'évolution du statut des comédiens*, París, Les presses modernes.
- CHUST, Manuel (2003), «Héroes para la nación», en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México*, Valencia, PUV, pp. 91-112.
- DÉROZIER, Albert (1978), *Manuel Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner.
- DUEÑAS GARCÍA, Francisco (1997), *La Milicia Nacional Local en Barcelona durante el Trienio Liberal (1820-1823)*, Barcelona, Belaterra [Tesis en microforma].
- DUVIGNAUD, Jean (1966), *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus.
- FÀBREGAS, Xavier (1969), *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Eds. 62.
- FAZIO, Mara (2011), *François-Joseph Talma. Le Théâtre et L'Histoire de la Révolution à la Restauration*, París, CNRS.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (2013), «Crisis teatral en Madrid durante el Trienio Liberal», *Revista de Literatura*, t. LXXV, nº 149, pp. 105-120. En línea: <https://bit.ly/37FyoJl>
- (2012), «El teatro político durante la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal», en Rosalía Fernández Cabezon (ed.), *La Constitución de Cádiz en el teatro español. De la época de las Cortes y del Trienio Liberal (1812-1822)*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura. Ayto. de Cádiz, pp. 13-84.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (ed.) (2012), *La Constitución de Cádiz (1812)*, Madrid, Castalia.

- FREIRE, Ana María (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- (2008), *Entre la Ilustración y el Romanticismo. La huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura Española*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- FUENTE MONGE, Gregorio de la (coord.) (2013), «Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX», *Historia y política*, nº 29, pp. 13-43. En línea: <https://bit.ly/36ML7e9>
- GIES, David T. (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1988), *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GIL, Bernado y GONZÁLEZ, Antonio (1820), *Manifiesto que dan los autores en representación de los individuos de los teatros de la Cruz y Príncipe*, Madrid, Imprenta de Repullés.
- GIL NOVALES, Alberto (dir.) (1991), *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*, Madrid, El Museo Universal.
- (1976), *Rafael del Riego. La Revolución de 1820, día a día*, Madrid, Tecnos.
- (1975), *Las Sociedades Patrióticas (1820-1823). Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*, 2 t., Madrid, Tecnos.
- GOROSTIZA, Manuel Eduardo de [G.] (1824), «Modern Spanish Theatre», *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, XI, pp. 186-192.
- JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo y TORRE ECHÁVARRI, José Ignacio de la (2005), *Numancia. Símbolo e historia*, Madrid, Akal.
- LAFARGA, Francisco (2005), «Teatro y traducción a las puertas del Romanticismo: presencia de la tragedia de Voltaire durante el Trienio Constitucional», *Anales de la Literatura Española*, nº 18, pp. 243-251. En línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7242/1/ALE_18_17.pdf
- (1991), «Teatro político español (1805-1840): ensayo de un catálogo», en E. Caldera (ed.), *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 167-243.
- LARRAZ, Emmanuel (1988), *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance Espagnole : 1808-1814*, Aix en Provence, Université de Provence.
- (1980): «Le statut des comédiens dans la société espagnole du début du XIXème», en Claude Dumas (ed.), *Culture et Société en Espagne et en Amérique latine au XIXe siècle*, Lille, Université de Lille III, pp. 27-40.
- LUZÁN, Ignacio de (2008), *La poética*, R. P. Sebold (ed.), Madrid, Cátedra.
- LLORENS, Vicente (2006), *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia.
- MARIE, Laurence (2019), *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses.
- OLAVARRÍA, Enrique (1895), *Reseña histórica del teatro en México*, t. I, México, Imprenta de la Europa.
- PALACIOS, Emilio y ROMERO FERRER, Alberto (2004), «Teatro y política (1789-1833): entre la Revolución Francesa y el silencio», en Joaquín Álvarez Barriento (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Cádiz / Madrid, Universidad de Cádiz / Biblioteca Nueva, pp. 185-242.
- PÉREZ-GARZÓN, Juan Sisinio (1978), *Milicia Nacional y Revolución Burguesa*, Madrid, CSIC.
- PRIETO, Andrés (2001), *Teoría del arte dramático*, Javier Vellón Lahoz (ed.), Madrid, Fundamentos.
- QUINTANA, Manuel José (1805), *Pelayo*, Madrid, Oficina de García y Cía.
- ROBRENYO, Josep (2004), «Numància de Catalunya i libre poble de Porrera», en Albert Mestres (ed.), *Teatre català*, 2 t., Tarragona, Arola, t. I, pp. 89-116.
- [ROBREÑO] (1855), «Numancia de Cataluña y libre poble de Porrera», en *Obras Poéticas. Poesías Dramáticas*, Barcelona, Imp. de J. A. Oliveres, pp. 121-143.
- ROCA VERNET, Jordi (2011), *La Barcelona revolucionària i liberal: extaltats, milicians i conspiradors*, Barcelona, Pagès Editors.

- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a José (2012), «Literatura y política: la función de la literatura en las primeras décadas del siglo XIX», *Revista de Literatura*, t. LXXIV, n^o 148, pp. 401-428. En línea: <https://bit.ly/39Ll7S9>
- ROMERO FERRER, Alberto (2013a), «El “fluido eléctrico” del teatro en la Guerra de la Independencia y las Cortes: la teatralización de la historia y la política», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n^o 19, pp. 195-219. En línea: <https://bit.ly/2JXP1aQ>
- (2013b), «Una escena “para estímulo de los poetas patriotas”. El teatro en tiempos de guerra cuando la Constitución de Cádiz», *Bulletin Hispanique*, t. 115, n^o 1, pp. 271-283. En línea: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2492>
- (2009), «“El teatro suele ser un instrumento muy poderoso en manos de la política”: Quintana en el teatro», en Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 293-317.
- (2008), «La recepción de *La viuda de Padilla* en la prensa de 1812 y su significado histórico», en Alberto Ramos y Alberto Romero Ferrer (coords.), *Cambio político y cultural en la España de entre siglos*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 357-363.
- (2007), «Las lágrimas de Melpómene por la patria», en Alberto Romero Ferrer (ed.), *Las lágrimas de Melpómene. Manuel José Quintana: El duque de Viseo*, Pelayo; *Francisco Martínez de la Rosa: La viuda de Padilla*; *José Marchena: Polixena*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura. Ayto. de Cádiz, pp. 15-69.
- ROMERO PEÑA, Mercedes (2008), «Las tragedias de la libertad», en Mercedes Romero Peña (ed.), *La tragedia de la libertad*. Roma libre, Virginia y Cayo Graco, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura. Ayto. de Cádiz, pp. 11-109.
- (2006), *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia: 1808-1814*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- RÚJULA, Pedro (2000): *Constitución o Muerte. El Trienio Liberal y los levantamientos realistas en Aragón (1820-1823)*, Zaragoza, Edicions de l’Astral.
- SALA VALLDAURA, Josep M. (2000), *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*, Lérida, Milenio.
- SÁNCHEZ MONTERO, Rafael (1975), *Liberales en el exilio*, Madrid, RIALP.
- SAVIÓN, Antonio (1818), *Numancia. Tragedia española. Refundida*, Madrid, Ibarra.
- SEONAE, María Cruz (1968), *El primer lenguaje constitucional español (Las cortes de Cádiz)*, Madrid, Moneda y Crédito.
- SIMAL, Juan Luis (2012), *España y el exilio internacional, 1814-1834*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2017a), «De tratados y actores. El modelo francés en las interrelaciones europeas para la formulación teórico-práctica actoral en España (XVIII-XIX)», *Anagnórisis*, n^o 15, pp. 388-418. En línea: <https://bit.ly/33ObNco>
- (2017b), «El comediante Andrés Prieto en París: arte y revolución (1823-1824)», en José Luis Canet y otros (coords.), *Teatro hispánico y su puesta en escena: estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, Valencia, PUV, pp. 381-392.
- (2015), «Un nuevo proyecto de decreto para los teatros bajo el reinado de José I. Documentos de los Archivos Nacionales, Francia», en Guadalupe Soria Tomás (ed.), *La España de los Bonaparte. Escenarios políticos y políticas escénicas*, Madrid, Dykinson, pp. 147-176.
- (2010), *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos.
- SUERO ROCA, María Teresa (1987), *El teatre representat a Barcelona*, vol. 1, Barcelona, Institut del Teatre.

- (1990), *El teatre representat a Barcelona*, vol. 3, Barcelona, Institut del Teatre.
- UBARISO [Aribau Buenaventura, Carlos] y otros (1820), *La libertad restaurada*, Barcelona, Imp. Constitucional de Roca.
- VELLÓN LAHOZ, Javier (2001), «Biografía: una vida a la sombra de Máiquez», en Andrés Prieto, *Teoría del arte dramático*, Madrid, Fundamentos, pp. 13-25.
- VILLABELLA, Manuel y BOUDET, Rosa Ilenia (2015), *Cuba entre cómicos*, California, La Flecha.
- VOVELLE, Michel (1989), *La mentalidad revolucionaria*, Barcelona, Crítica.