



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 27 (2021)

### EN POS DE LA REINA. LOS PERSONAJES FEMENINOS Y SUS ACTRICES EN LAS FUNCIONES DE JURA Y PROCLAMACIÓN DE 1833

Montserrat RIBAO PEREIRA

(Universidad de Vigo)

<https://orcid.org/0000-0001-8649-3704>

*Recibido: 25-02-2021 / Revisado: 21-04-2021*

*Aceptado: 30-03-2021 / Publicado: 18-12-2021*

**RESUMEN:** En el contexto de los actos que celebran la proclamación y la jura de Isabel II, en 1833, diversas ciudades organizan espectáculos de teatro cuyos personajes femeninos cobran especial relieve al evocar, directa o indirectamente, las circunstancias y virtudes que rodean y caracterizan a la nueva reina. Este trabajo analiza las funciones regias más representativas y el protagonismo femenino de las mismas, orientado a justificar la legitimidad sucesoria de la joven Isabel.

**PALABRAS CLAVE:** jura, proclamación, 1833, personajes femeninos, actrices.

#### **IN PURSUIT OF THE QUEEN: FEMALE CHARACTERS AND ACTRESSES IN SWEARING-IN AND PROCLAMATION THEATRICAL PERFORMANCES IN 1833**

**ABSTRACT:** Swearing-In and Proclamation of Isabel II, in 1833, different cities organize theatrical performances. In them the female characters and the female actors who represent them are very important because they evoke, directly or indirectly, the circumstances and the ideal virtues of the young Queen. In this paper we analyse some of these theatrical performances, the female protagonism of them and their purpose: to justify the legitimacy of the young Isabel.

**KEYWORDS:** Swearing-in, Proclamation, 1833, female characters, actresses.

En 1833, con pocos meses de diferencia, se viven en España dos acontecimientos fundamentales en su devenir histórico: la jura de la princesa de Asturias, en junio, y su proclamación como reina tras la muerte de Fernando VII en septiembre.<sup>1</sup> La situación política es entonces muy delicada y se hace necesario justificar la legitimidad sucesoria de Isabel (Burdíel, 2004; Comellas, 1999), así que la compleja maquinaria cortesana se pone en marcha para crear una imagen de la heredera acorde con los altos destinos a los que está llamada (Alba Pagán, 2009). Este contexto explica los fastos que se organizan en todos los territorios nacionales, en un primer momento para hacer evidente la adhesión a la causa del rey y, con posterioridad, para mostrar la fidelidad a la nueva soberana. En ambos casos, los festejos forman parte de un programa político encaminado a visibilizar la línea isabelina, que promueven, desde puntos de vista diversos, tanto los liberales como los anticarlistas o los fernandinos.<sup>2</sup> Como expresa uno de los sonetos laudatorios que publica *La Revista Española* al día siguiente de la solemne jura:

Brilló por fin el suspirado día  
de entrelazar alegres los aceros  
a que la Patria sus sagrados fueros,  
a que los suyos Isabel confía.  
Por ellos otra vez con sangre impía  
de altiva inmensa hueste de extranjeros  
embotados los vimos, compañeros,  
vencido el que invencible se creía.  
Si otra hueste de pérfidos infieles  
se alzare en contra suya, nuestra espada  
torne a esgrimirse y a coger laureles:  
de Isabel es la vida y fe jurada;  
nuestro es su nombre, sí, juremos fieles  
por ella todo; más sin ella nada.  
(*La Revista Española*, 21 junio, 1833, nº 66, p. 650).

En efecto, las fiestas de 1833 ensalzan el perfil idealizado de una niña que personifica las ansias de «regeneración de la patria, de un nuevo comienzo de inocencia y de luz» (Burdíel, 2004: 66). Esta nueva España, alejada de posiciones reaccionarias y abierta a la modernidad, apela en su defensa a todas las clases sociales y estamentos de poder. Las celebraciones, por ello, contemplan una notable variedad de eventos destinados a satisfacer un amplio abanico de expectativas. De forma general, en las villas y ciudades que levantan pendones por doña Isabel se cierran tiendas y talleres, se iluminan los edificios principales, se suceden música, cohetes, fuegos de artificio, descargas de fusilería, desfiles de carrozas alegóricas, marchas perfectamente coreografiadas, vivas y aclamaciones, solemnes *Te Deum*, ofrendas de colegios y gremios, de autoridades académicas, eclesiásticas, políticas y militares. Las publicaciones periódicas de la época subrayan la

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el ámbito de investigación del proyecto PGC2018-093619-B-I00, financiado por MCIN / AEI / 10.13039 / 501100011033 / y por FEDER «Una manera de hacer Europa».

<sup>2</sup> Como explica Comellas, el triunfo de la causa cristina o isabelina no se produce por el entusiasmo monárquico de quienes la apoyaron, sino porque «Cristina e Isabel constituían la única bandera posible de los elementos liberales frente a las pretensiones del hermano de Fernando VII. Fue por tanto aquella una alianza artificial, o si se prefiere decirlo de otra manera, una alianza de conveniencia. [...] Isabel II fue reina porque los liberales la apoyaron, y los liberales llegaron al poder porque pudieron enarbolar una bandera de legitimidad bajo el nombre de Isabel. Ambas partes quedaban recíprocamente comprometidas ante la historia, y este compromiso aseguró el triunfo de una y otra» (Comellas, 1999: 27-28).

generosidad en el reparto de pan blanco y carne a los pobres, de comida a los presos de las cárceles, de monedas para el pueblo, arrojadas desde las casas consistoriales, de refrescos en las viviendas de nobles y autoridades, de vestidos para los artesanos y para las viudas de buenas costumbres que careciesen de medios. En toda la geografía proliferan las subastas en favor de hospicios y hospitales, los premios para los alumnos aventajados de las escuelas primarias, la inauguración de monumentos y las dedicatorias de calles a sus majestades (*El Correo*, 21 junio, 1833, n.º 774; *La Revista Española*, 22 junio, 1833, n.º 67; *Relación de los públicos regocijos*, 1833).

Entre los actos que se preparan en honor de María Isabel Luisa se encuentran también espectáculos teatrales y parateatrales de diversa naturaleza. Sin embargo, tanto en las noticias que se publican en prensa, como en los volúmenes que diferentes ciudades imprimen para recopilar los detalles de los festejos,<sup>3</sup> puede observarse que solo en algunas tienen lugar representaciones dramáticas. Pese a tratarse de una actividad de ocio minoritaria en las fiestas reales de 1833 —o precisamente por eso—, resulta de especial interés observar los títulos que se llevan a escena y constatar que, en buena parte de los casos, las piezas escogidas subrayan la relevancia de los papeles femeninos y construyen un discurso que contribuye a la propaganda isabelina, «con gran capacidad para influir en las actitudes y opiniones de los espectadores» (Fuente Monge, 2013: 13). En las veladas de los teatros principales, al igual que en las pequeñas representaciones en tablados o carros, llevadas a cabo por aficionados o ciudadanos ajustados para tal fin, las protagonistas resultan, por lo general, mujeres de carácter firme, libres y dueñas de su propio destino, tal y como se quiere presentar ante la opinión pública a la pequeña Isabel. Las encargadas de darles vida son las grandes damas de la escena española del momento, en unos casos, o nombres menos conocidos y cómicas anónimas, en otros. Los aplausos a su quehacer escénico son también muestras de simpatía por la hija de Fernando VII en un momento en el que reconocer la sucesión femenina y acatar la voluntad del rey es trascendental en el proceso político que conduce hacia el liberalismo (González Fuertes, 2000: 60-61).

En consonancia con este planteamiento, el objetivo de las siguientes páginas es exponer la relevancia de los personajes femeninos en las obras teatrales representadas durante las celebraciones regias de 1833 y el protagonismo de las actrices, cómicas y mujeres anónimas que los encarnan. Tomo como punto de partida el programa teatral de Madrid en la jura y de A Coruña en la proclamación, desde donde amplió el foco de interés hacia otros enclaves geográficos, cuyas funciones, menos documentadas, aportan también datos significativos para seguir completando el complejo mosaico teatral del primer tercio del siglo XIX.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Son muchos los ayuntamientos que editan volúmenes con la descripción detallada de los festejos, eventos conmemorativos, actuaciones urbanísticas... dispuestos para la exaltación de la legitimidad sucesoria de Isabel. Además de los que menciono en estas páginas, son especialmente detallados los de Granada (*Descripción de los festejos con que la Intendencia, las Subdelegaciones de Rentas y el comercio de Granada han celebrado la jura de la serenísima princesa de España D<sup>a</sup> María Isabel Luisa de Borbón*, Granada, Imprenta de Benavides, 1833), Mahon (*Tributos, homenajes y obsequios de Mahon, capital de la Isla de Menorca, a su angelical reina la Sra. D<sup>a</sup> Isabel II de Borbón*, Mahon, Imprenta de Pedro Antonio Serra, 1834), Ronda (*Exposición de las fiestas con que se solemnizó la jura de la serenísima señora doña María Isabel Luisa de Borbón*, Ronda, Moreti, 1833) y Valencia (*Manifiesto de los festejos públicos dispuestos por el Excelentísimo Ayuntamiento en celebridad de la jura de la serenísima señora princesa primogénita de SS. MM.*, Valencia, Ajuntament, 1833).

<sup>4</sup> El análisis global de los espectáculos —no solo dramáticos— que se organizan en todos los territorios españoles con motivo de la jura y la proclamación de 1833, incluidas Cuba y Filipinas, merecería un trabajo en profundidad que, hasta el momento, no ha sido abordado. Sí se han estudiado los festejos de la jura en Madrid (López Rinconada y Muñoz Carabantes, 1995), al igual que su vertiente política (González Fuertes, 2000; Sánchez García y González Fuertes, 2012) y su repercusión en las artes (Panadero Peropadre, 1985).

## LA JURA DE UNA PRINCESA

La prensa de la época da cumplida cuenta del extenso y variado programa de actos que se suceden en toda la geografía española.<sup>5</sup> En el caso concreto de Madrid, el *Manifiesto de los públicos festejos*, organizados por la comisión designada para solemnizar la jura, ofrece un detallado panorama de las iniciativas públicas y privadas en la Villa: adornos en la carrera oficial por la que discurren los reyes y sus hijas entre el 19 y el 21 de junio, decoración de sus fuentes y balcones, obeliscos conmemorativos erigidos en memoria de la serenísima señora princesa, luminarias en los edificios principales, funciones religiosas, fuegos artificiales, corridas de toros, la máscara real alegórica, los bailes públicos y los actos de beneficencia que se llevan a cabo en aquellos días... (López Rinconada y Muñoz Carabantes, 1995; *El Correo*, 22 junio, 1833, n° 774, pp. 5-6), así como los espectáculos teatrales especialmente dispuestos para tal solemnidad.<sup>6</sup>

El primero de ellos tiene lugar en el Teatro de La Cruz, magníficamente adornado e iluminado, la noche del día 23.<sup>7</sup> Al llegar los reyes al palco real se levanta el telón y aparecen doce alumnas del Real Conservatorio vestidas del oportuno color de moda, el azul cristina. Este tono, presente también en las colgaduras de la sala (*La Revista Española*, 24 junio, 1833, n° 68, p. 662), es en sí mismo un símbolo de lealtad dinástica. Como recuerda Mesonero en sus *Memorias*, desde la entrada de la reina en Madrid el 11 de diciembre de 1829, ataviada con ropa azul celeste y un sombrero con plumas a juego, el color se bautiza con su nombre y se convierte en bandera de sus partidarios (Mesonero, 1926: 53).

Significativo resulta también el protagonismo de Francesco Piermarini, primer director del Conservatorio, muy vinculado a la Casa Real desde su fundación, a instancias de María Cristina, por Real Decreto de junio de 1830 (Robledo Estaire, 2001). Es él quien se encarga de componer el himno que las muchachas, acompañadas de un grupo de alumnos, interpretan como preámbulo a la puesta en escena de las piezas teatrales y cuyo contenido incide en la exaltación de la legitimidad, que orienta el programa general de la velada:

5 Las detalladas descripciones de los fuegos de artificio, iluminaciones especiales, actos religiosos y lúdicos que se organizan en el país pueden leerse en todas las cabeceras de la época. En el caso de Madrid, la prensa informa de los actos previstos desde el día previo a la jura hasta siete después. Aparte de la sucinta noticia diaria que ofrece *Diario de Avisos de Madrid*, destacan las extensas reseñas de *El Correo* y de *La Revista Española*. En ellas se constata el unánime interés por identificar a la legítima heredera con la paz y la prosperidad del reino. Sirva como ejemplo uno de los espectáculos de luz de la noche del día 20 de junio en la Plaza Mayor: «Enseguida se incendiaron los dos árboles colaterales al grande del centro, imitando candelabros, y figurando al fin una copiosa lluvia de oro, que se despejó para presentar en una barandilla las siguientes inscripciones: *A Fernando VII / A María Cristina / A María Isabel*. Enseguida se descubrieron los siguientes versos: *Madrid / a Isabela segunda, a la heredera / por ley y votos de la España entera*. El árbol del centro ejecutado con diversidad de fuegos artificiales alusivos a las prósperas circunstancias que se solemnizan, dispuestos y ejecutados con todo el primor de que es susceptible el arte pirotécnico, representaba un arco de triunfo, en cuyo ático se leían los versos siguientes: *Madrid / a la princesa bella / iris de paz y refulgente estrella*. Este bellissimo arco se transformó en variadas fuentes, terminándose por otra gran cantidad de cohetes, y dos cañonazos. El concurso era extraordinario, a pesar del recio viento que hacía» (*La Revista Española*, 21 junio, 1833, n° 66, p. 653).

6 El *Manifiesto*, editado en junio de 1833, se completa con los grabados que reproducen las tres secciones de la máscara real. La finalidad propagandística de esta recopilación, como la de los festejos, se explicita en las primeras páginas: «No puede dudar el Ayuntamiento que todas las funciones acordadas se reputarán como otros tantos expresivos testimonios de la alta importancia que encierra una acta en que se va a renovar la majestad de nuestros antiguos tiempos y costumbres; una acta presidida por el mismo soberano, y celebrada por los miembros más ilustres de la Iglesia y del Estado para ensalzar a la augusta primogénita, cuyos incontestables derechos a la Corona de España se sancionan con sagrado juramento a la faz del Orbe y ante las aras del Eterno» (*Manifiesto de los públicos festejos*, 1833, p. 7).

7 «El teatro estuvo adornado con colgaduras nuevas de muy buen gusto y magníficamente adornado, así como el palco del rey nuestro señor, la escalera por donde subieron SS. MM. y la sala destinada a su desahogo en los intermedios» (*El Correo*, 25 de junio, 1833, suplemento al n° 775, p. 2).

Truena el bronce: su estrépito agrada  
pues no es signo de espanto y horror;  
hoy expresa la paz, el contento,  
las delicias del pueblo español.  
Entonemos las tiernas canciones  
que el amor en el alma dictó,  
a Fernando, a Cristina, a Isabela  
tributemos aplauso y honor.  
Miremos a Fernando,  
a Cristina miremos,  
en ambos contemplemos  
dos soles luminosos,  
cuyos rayos hermosos  
animan la nación.  
En su infancia Isabela,  
graciosa cual la aurora  
con nuevos rayos dora  
los campos españoles,  
aurora de otros soles  
siendo ella hija del sol.  
¡Oh primer vástago  
de árbol frondoso!  
¡Oh cuán hermoso  
vas a crecer!  
El suave céfiro  
con blando aliento  
te dé fomento  
te dé placer.  
De la paz, del amor y del triunfo  
a tus lados los signos brotando,  
con tus ramas se estén enlazando  
los olivos, el mirto y laurel.  
(*El Mirón*, «Teatros», *El Correo*, 26 junio, 1833, n.º 776, pp. 3-4).

La primera de las piezas que se representa continúa la línea de exultante adhesión que acabo de mencionar a propósito de la decoración, el vestuario y el coro. Se trata de una de las dos alegorías que Bretón de los Herreros escribe «por disposición del Exmo. Ayuntamiento de Madrid, para formar parte de los festejos con que esta Heroica Villa ha acordado celebrar la Jura de la excelsa princesa» (Bretón 1833a: 1): *El Templo de la Gloria*, con música de Manuel Quijano y decoraciones nuevas pintadas por Juan Blanchard (*El Correo*, 24 junio, 1833, n.º 775, p. 6).

Esta loa, protagonizada por personajes de la mitología y alegóricos, es un panegírico de lo que representa la princesa y su augusta madre para la nación. El protagonismo recae en Astrea, interpretada por Antera Baus, y en Flora (Catalina Bravo). Esta última es la encargada de proclamar la dulzura que promete el futuro reinado de la niña. Así, la diosa de la primavera equipara su renacer con el de España y la belleza de la naturaleza con la que evoca el nombre de joven heredera:

¡Cómo de labio en labio  
y al grato son de las batidas palmas  
el fausto nombre de Isabel resuena!  
¡Ah! Nunca fue tan grato a mis oídos  
el canto de la dulce filomena.  
(Bretón, 1833a: 10).

Del mismo modo, Flora celebra la felicidad, la paz y la alegría que representa Isabel (escena 2), su belleza y su inocencia (escena 4). Por contraste, los personajes masculinos (José García Luna, el Pueblo Español; Pedro Montaña, Apolo; José Galindo, el Tiempo) introducen los contenidos de tipo político e histórico: la aurora de la nueva España (Apolo, escena 1), la pasada guerra contra las tropas francesas, la amnistía promulgada por Cristina, las discordias civiles larvadas, la legitimidad dinástica (Pueblo Español, escena 2), la importancia de las reinas de Castilla (el Tiempo, escena 4).

Astrea, personificación de la legitimidad dinástica, aparece en la escena tercera «con túnica talar y manto a la romana antigua, y una espada a la cual está enlazada una rama de olivo» (Bretón, 1833a: 18). Señala el libro de la ley que sostiene un genio, subraya la necesidad de respetar la costumbre hispana en el acceso al trono de las mujeres, invita a la lealtad y exhorta a la defensa de la patria de aquellos perjuros que osen violentarla. El tono de sus palabras es solemne:

Mas la lealtad del pueblo castellano  
y el inmachito honor que noble enseña  
fue siempre de sus hijos valerosos  
desarmarán mi brazo. ¡Oh! ¡Cuál recrea  
la mente mía el porvenir felice  
que el cielo anuncia a la nación Hesperia!  
Cánticos solo de ventura y gozo  
En los oídos sonarán de Astrea.  
(Bretón, 1833a: 19).

Tras su intervención, el decorado de las tres primeras escenas (un ameno y fluido bosque cubierto de espesas nubes) cambia:

*Desaparecen las nubes que cierran el foro, y descubren una serie de ásperas colinas que preceden a otra más escabrosa y casi inaccesible, en cuya cima, cubierta de copudos árboles y lozanas flores, se divisa el Templo de la Gloria. Delante de él se ven tres estatuas, representando la de la izquierda a doña Sancha de León, la de la derecha a doña Berenguela y la de en medio, más elevada que las otras, a Isabel la Católica. Los nombres de las tres reinas están escritos con letras transparentes en los respectivos pedestales* (Bretón, 1833a: 22).

Obsérvese la similitud de este planteamiento escenográfico con el lienzo que el comisario general de la Santa Cruzada, Manuel Fernández Varela, encarga a Vicente López, primer pintor de cámara, para decorar la fachada de su palacio:

hermoso cuadro pintado al temple [...] que representa a Isabel la Católica, señalando a su nieta la segunda Isabel el Templo de la Inmortalidad, y al pie esta inscripción: La católica reina, cuya historia llena de noble orgullo al pueblo ibero,

muestra a su nieta el Templo de la Gloria. [...] Una radiante nube sirve de coronamiento a todo el cuerpo, presentando en su centro al ave fénix saliendo de unas encendidas brasas, y debajo este lema: *Post fata resurgo*. [...] y en cuanto al semblante [...] de nuestra augusta princesa lo es igualmente y está con el mismo vestido y adornos que llevó a la jura (*El Correo*, 22 junio, 1833, nº 774, p. 1).

La pintura de Vicente López es una de las primeras manifestaciones artísticas de la futura reina, cuya estrecha relación con la loa de Bretón de los Herreros no ha pasado desapercibida (Alba Pagán, 2009; Díez García, 1999). Además de fijar un modelo iconográfico —la niña Isabel vestida de blanco,<sup>8</sup> como Astrea en *El Templo de la Gloria*—, subraya el paralelismo entre Isabel de Castilla y la futura Isabel II,<sup>9</sup> «el cual aplicado a la augusta Isabel Luisa [...] pronosticaba la felicidad y las glorias que de la efectuada jura pueden prometerse los españoles» (*La Revista Española*, 24 junio, 1833, nº 68, p. 662). Ahora bien, para transmitir con éxito estos contenidos, asociados al protagonismo femenino de los hechos históricos que se están viviendo en 1833, no cabe duda de que se necesitan actrices de carácter, a la altura de la solemnidad del momento. La última intervención de Antera Baus es buen ejemplo de ello:

Húndete por siempre,  
Discordia cruel,  
en el hondo abismo  
que te vio nacer;  
y el nombre invocando  
de la santa ley,  
reine con Astrea  
la augusta Isabel.  
(Bretón 1833a: 28).

Concluida la loa, tras el zapateado de Juana Cao con Mariano García y unas corraleras a ocho, se representa la obra principal del programa, *El socorro de los mantos*, de Carlos de Arellano.<sup>10</sup> Antera Baus encarna de nuevo el papel protagonista (doña Leonor), acompañada de Teresa Baus (doña Beatriz), Felisa Rodríguez (Inés), María Martínez (Luisa), José García Luna (don Fernando), José Tamayo (don Pedro), Gabriel Pérez (don Diego) y Pedro Cubas (Mostachón).

En esta comedia del siglo XVII, avalada por el éxito que la mantiene en el repertorio de las compañías,<sup>11</sup> los personajes femeninos crean, sostienen y resuelven el enredo, lo

<sup>8</sup> El vestido de raso blanco de Isabel en la jura es un símbolo de su inocencia. De blanco se la representa en los retratos cortesanos, de alto contenido político, hasta Esquivel y Cruz y Ríos (Alba Pagán, 2009).

<sup>9</sup> Explica López Vela la influencia, en los años 30, de las ideas que expone Diego Clemencín en su *Elogio de la reina católica doña Isabel* (1820). Su planteamiento «inmediatamente situó a la reina en la categoría de símbolo de la Monarquía integradora, bien gobernada y tolerante, el mejor referente histórico de una historia nacional cuyo triste presente era el absolutismo intolerante de Fernando VII» (López Vela, 2007: 24).

<sup>10</sup> Es seudónimo de Francisco de Leyva Ramírez de Arellano, poeta y dramaturgo epígono de Calderón (Simini, 2012).

<sup>11</sup> El drama, de 1669, se reedita en el siglo XVIII y conoce múltiples reposiciones hasta el siglo XX, refundida por Narciso Díaz Escobar. En el XIX se representa en diferentes ciudades: en 1810, por ejemplo, se avisa en el *Diario de Madrid* y en 1812 en *El Conciso* de Cádiz. En 1826 se anuncia en el Teatro de la Cruz «la graciosa comedia reputada por una de las mejores del teatro antiguo español, y que hace muchos años no se ha ejecutado, titulada *El socorro de los mantos*» (*Diario de Avisos de Madrid*, 19 septiembre, nº 262, p. 1048). Antes de la jura vuelve a la escena madrileña en 1827. Mesonero, que analiza la obra, destaca la belleza de los versos puestos «en boca de la dama altiva y desdeñosa también» (R. de Mesonero Romanos, «Teatro de Leiva», *Semanario Pintoresco Español*, 9 mayo, 1852, nº 19, pp. 151-153).

que obliga a las actrices a asumir como suya gran parte de la responsabilidad en el buen resultado del juego escénico. Las criadas, Inés y Luisa —notablemente esta última—, entretejen los hilos de la trama con sus idas, venidas, avisos y prevenciones, con los consejos sobre actitudes y poses que ofrecen a sus señoras, con el intercambio de personalidades que favorece el rebozo con los mantos. Probablemente se busca que el público interprete los versos que describen el carácter de las protagonistas en el contexto de la euforia isabelina alimentada desde el comienzo de la función; tal ocurre, por ejemplo, con una de las primeras intervenciones de Inés:

Justo es, que justa renombres,  
por tan justos pareceres,  
que el ser malas las mujeres,  
es delito de los hombres.  
Mujer, en quien nunca iguala  
la razón lo que condena,  
si acaso no has de ser buena,  
por Dios, que sepas ser mala.  
Seguras verdades hablo;  
la más sagaz esté atenta,  
mira, si el Diablo te tienta,  
saca provecho del Diablo.  
(Arellano, 1776: 8).

Las damas, por su parte, se brindan al enredo por el provecho que obtienen de su presencia tapada en situaciones en las que, como espectadoras de su propia comedia, complican el conflicto que ellas mismas han generado. Así, en la jornada primera, tras el diálogo entre Pedro y Fernando a propósito de la inutilidad de las mujeres, Leonor entra en escena para contestar airadamente:

INÉS: ¿Pues cuál es bueno? LEONOR: Ninguno,  
que el mejor de ellos es hombre.  
Siempre los sufre pesados  
quien los admite amorosos,  
cuando amantes, ¡qué enfadosos!,  
cuando dueños, ¡qué enfadados!  
Si los defectos desdicen  
de lo que sus quejas mienten,  
dicen más de lo que sienten,  
sin sentir lo que se dicen.  
Si malogran un intento,  
¡con qué advertida malicia  
esfuerzan una caricia  
al golpe de un juramento!  
(Arellano, 1776: 8).

El personaje de la primera actriz da la réplica perfecta al desdén amoroso que manifiesta don Fernando y replica con ingenio y determinación al desprecio que el galán



siente hacia las mujeres.<sup>12</sup> Las protestas de la dama la dibujan como una mujer dueña de su destino, que no se amilana ante las ofensas ni se deja humillar:

Ya yo sé  
que me sobran muchas faltas,  
mas de que vos las digáis  
vengo a quedar tan ufana,  
que desde hoy soy más dichosa,  
por ser con vos desdichada;  
porque como vos hacéis  
a todas las buenas malas,  
la que de vos no se libra  
es la que es más bien librada.  
(Arellano, 1776: 13).

La viveza del personaje de Leonor, que setenta años antes había encarnado con éxito María Ladvenant,<sup>13</sup> probablemente contribuye al lucimiento de su intérprete. Sin embargo, y a diferencia de lo que es habitual en las reseñas, no aparecen en las de esta obra alusiones al desempeño actoral. En circunstancias menos señaladas, el estreno de una loa de Bretón o la reposición de títulos de éxito como la comedia de Arellano hubieran suscitado comentarios a propósito de la actitud, los gestos, el movimiento o la entonación de los papeles principales. En esta ocasión, sin embargo, el interés de la prensa se centra en la vistosidad del espectáculo y en la defensa de la legítima sucesora. Se destaca la suelta de «multitud de canarios y otros lindos pajarillos adornados con cintas y diferentes composiciones poéticas alusivas al grato y memorable suceso que se celebraba» (*El Correo. Suplemento*, 25 junio 1833, nº 775, p. 2).<sup>14</sup> Se menciona explícitamente el regocijo general en la representación de la pieza breve final, *El tapiz*, protagonizada por Catalina Bravo (Rosa), Dolores Pinto (doña Estanislá), Pedro Montaña (don Félix), Juan Antonio Campos (don Pantaleón) e Ignacio Silvostrí (Fermín).<sup>15</sup> Sin embargo, la actuación de Antera Baus, protagonista indiscutible de la velada, no merece comentario específico en ninguna de las numerosas referencias coetáneas a los fastos.

<sup>12</sup> Sirva como ejemplo la última intervención de Leonor al final de la jornada I: «Afecto tan bien sentido, / estilo tan bien hablado, / amor tan bien ponderado, / y ardor tan bien parecido: / por galante, por lucido, / tanto llego a exagerarle, / tanto me obligo a estimarle, / y tanto a corresponderle, / que me huelgo de saberle, / solo para despreciarle» (Arellano, 1776: 11).

<sup>13</sup> Explica Díaz de Escobar que la ejecución del personaje principal, Leonor, le vale a María Ladvenant grandes ovaciones en 1763 y 1764 (Narciso Díaz de Escobar, «D. Francisco de Leyva y Ramírez de Arellano», *Revista Contemporánea*, nº CXIV, 1899, p. 499).

<sup>14</sup> Durante los fastos se publican en prensa numerosos poemas alusivos a la jura; en algunos casos se indica que se trata de los arrojados al patio de butacas durante las representaciones teatrales. El que acompaña la reseña de la función del día 23 en *La Revista Española* es de Bonaventura Carles Arribau: «La puerta abriendo al ardoroso estío / madrugada Febo, asoma en el oriente, / alza el zénit su coronada frente, / y hacia el ocaso avánzase tardío. / De lo alto de su solio admira el brío / con que se apresta la española gente / a jurar ante el Dios omnipotente / sostener de Isabel el poderío. / Con rayo vertical a Mantua inflama, / a Mantua que entre todas la primera / siente el ardor de su violenta llama. / Y no cabiendo en tan estrecha esfera, / anchamente el incendio se derrama, / y es un solo volcán la Iberia entera» (B. C. A., «Soneto», *La Revista Española*, 24 junio, 1833, nº 68, p. 662).

<sup>15</sup> *El tapiz*, de autor desconocido, se anuncia para el 30 de mayo de 1830 como pieza nueva en un acto: «un capricho raro y original de un joven que trata de evadirse de un empeño contraído forma el asunto de esta piecécita» (*Diario de Avisos de Madrid*, 29 mayo, 1830, nº 149, p. 600). En la primera velada teatral de la jura cierra el programa del Teatro de la Cruz. Se conserva un apunte manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el que se indica que se entregó para la censura el 4 de octubre de 1829.

El día 25 se celebra la segunda función regia, en el Teatro del Príncipe. Como en la anterior, la velada se inicia con una loa compuesta *ad hoc* por Bretón de los Herreros. *El triunfo de la inocencia*, con música de Esteban Moreno y decoraciones de Ángel Palmerani, es interpretada por tres de las actrices más relevantes de la época: Concepción Rodríguez (La Alegría), Bárbara Lamadrid (Castilla) y Joaquina Baus (Isabel la Católica). Completan el reparto Carlos Latorre (Aragón), Pedro Mate (Pelayo) y Elías Norén (El Manzanares).<sup>16</sup>

Los motivos de esta pieza alegórica son los mismos que en *El Templo de la Gloria*. Sin embargo, es diverso el reparto de temas entre personajes masculinos y femeninos. Así, El Manzanares se encarga de proclamar el entusiasmo por la jura de la cándida infanta (escena 2) y la ventura que aguarda al pueblo bajo el cetro de la tierna niña (escena 4). Los contenidos históricos relacionados con la tradición de la monarquía hispana son enunciados por Pelayo, Castilla y Aragón (escena 5), mientras que la Alegría incide en aspectos políticos: alude a la enfermedad del rey y a las tramas, perfidias, terrores e hipocresía que la ternura de la consorte y las plegarias han logrado conjurar (escena 3); evoca el pasado heroico de la patria desde el tiempo de los romanos y exalta la continuidad dinástica que representa la hija de Fernando VII (*idem*).

La intervención más relevante es la de Isabel la Católica, que aparece en la última escena de la loa. Como en el caso de Astrea, la espectacularidad de su entrada se subraya con un cambio de decorado. El vergel donde puede verse un pedestal con las estatuas de Amor, la Justicia y las inscripciones doradas de las ciudades con voto en cortes (*La Revista Española*, 27 junio, 1833, nº 71, p. 674) se circunda de nubes transparentes y aparece un carro triunfal:

con relieves que figuran as armas de Castilla y Aragón, las columnas y los dos globos unidos con la inscripción *Plus Ultra*, trofeos con armas, frutos y preseas de España y América, y despojos de la morisma expulsada de los dominios castellanos. Sentada en el carro aparece la reina doña Isabel la Católica con manto real, cetro y corona (Bretón, 1833b: 24).

La exaltación isabelina a través de la reina católica se establece de acuerdo con una serie de tópicos referidos tanto a esta última como al concepto de nación que se abre camino a principios del siglo XIX (Álvarez Junco, 2001: 187-226). Isabel de Castilla es sobria, religiosa y respetuosa con las leyes sagradas, belicosa con los enemigos de la patria y de la fe, capaz de colocar bajo su corona las tierras de diferentes continentes.<sup>17</sup> Ser una mujer no impide la grandeza de su cetro; no hay mayor prueba de legitimidad para la princesa jurada en cortes que descender de su gloriosa homónima:

Yo el nombre de Semíramis glorioso  
oscurecí reinando, y de mi fama

<sup>16</sup> Los repartos de todas las piezas representadas en las funciones de la jura se recogen en la prensa. *El Correo* ofrece cumplida información a este respecto en el nº 775 de 24 de junio, p. 6 (Teatro de la Cruz) y en el nº 777 de 28 de junio, p. 4 (Teatro del Príncipe), respectivamente.

<sup>17</sup> Precisamente es así como se define la reina Isabel I en la escena 6: «Yo que en tantos combates laureada / de católica el nombre venerando / en más precié que la opulencia vana. [...] Arrollando las lunas africanas / tremolé mi estandarte no vencido / en las soberbias torres de la Alhambra. / Al eco solo de mi nombre agosto / se estremece el Britano, tiembla Francia; / los invencibles tercios españoles, / del orbe admiración, terror de Italia, / con nuevos lauros y homenajes nuevos / decoran mi diadema hereditaria; / y no cabiendo en fin mi gloria inmensa / de todo un mundo en la extendida valla, / triunfantes mis intrépidos caudillos / del Occidente en las ignotas playas / de otro mundo más ancho y opulento / los despojos ofrecen a mis plantas» (Bretón, 1833b: 25-26).

llenando el orbe entero, a los mortales  
mostré que a par de las virtudes blandas,  
dicha y recreo del hogar tranquilo,  
y en medio al atractivo de sus gracias  
también natura a la mujer ha dado  
la prudencia, el ingenio, la constancia  
y el magnánimo esfuerzo de los héroes.  
¿Cuál es en los anales el monarca  
que vence en heroísmo y en grandeza  
a Isabel de Castilla?  
(Bretón, 1833b: 25).

Como en las veladas del Teatro de la Cruz, tampoco las reseñas mencionan el efecto que estos versos pudieron causar en el público. La actuación de Joaquina Baus, sobre quien recae la declamación de los fragmentos más patrióticos de la noche, no recibe ningún comentario. Tampoco su papel en la segunda pieza, *El pobre pretendiente*, original de Scribe, arreglada por José María Carnerero y publicada en 1831,<sup>18</sup> una comedia de enredo en un acto cuyo argumento gira en torno a varios postulantes a un empleo del Estado, sin contenidos extrapolables a la situación política coetánea.

La siguiente obra del programa es *Shakespeare enamorado*, de Duval, también en un acto, traducida del francés por Ventura de la Vega ya en 1828.<sup>19</sup> En ella sube de nuevo a escena Bárbara Lamadrid (Carolina), junto a Rafaela González (Enriqueta), Carlos Latorre (Shakespeare) y Mariano Casanova (criado). La protagonista, Carolina, es una joven cómica que guarda cierto parecido con la actriz que la encarna, llegada a Madrid en 1832 (*El Correo*, 20 julio, 1832, nº 630, p. 1).<sup>20</sup> De la muchacha ensalza Shakespeare su talento, su dicción pura, su voz grave, su aire noble, imponente, majestuoso... (Vega, 1831: 20). Probablemente la identificación de Bárbara Lamadrid con el personaje, llevada al extremo metateatral que la comedia propicia, apuntala el éxito de la pieza y, consecuentemente, el perfil femenino que esta dibuja: Carolina es el *summum* de la virtud, candorosa, leal, incapaz de disimular perfidias y mentiras (Vega, 1831: 22), atributos que la propaganda isabelina se esfuerza en asociar con la princesa cuya jura se celebra.

En esta misma línea se inscribe la última obra de la noche, *No más muchachos o El solterón y la niña*, pieza de Scribe y Delavigne arreglada al teatro español por Bretón de los Herreros. La comedia es ocasión para el lucimiento de Josefa Valero (Anita) y María

<sup>18</sup> Además de Joaquina Baus (Clara), conforman el elenco Jerónima Llorente (Doña Hildegundis), Antonio de Guzmán (Don Terencio), Luis Fabiani (Inválido), José de Guzmán (Mozo), José Alcázar (Jorge), Julián Romea (don Juan) y Manuel Morales (Empleado). (*El Correo*, 28 junio, 1833, nº 777, pp. 1-2).

<sup>19</sup> En el *Correo Literario y Mercantil* del 17 de octubre de 1828 (nº 42, pp. 2-3) se publica una extensa reseña, acaso de Carnerero, a propósito del estreno de *Shakespeare enamorado* en el Príncipe tres días antes, en obsequio del cumpleaños del rey. Se destaca el buen desempeño de Latorre, que «anuncia lo que debe esperar con el tiempo de su inteligencia escénica y de su constante aplicación», y se alaba el buen español en que ha sido traducida por Vega, «cosa que no se encuentra en otras muchas de las traducciones con que la ineptitud ha dado en corromper el lenguaje, con descrédito de nuestra literatura dramática».

<sup>20</sup> Shakespeare alaba de forma reiterada las dotes de la joven actriz. Véase como ejemplo su declaración en la escena 2: «¡Hermosa...! ¡Encantadora! ¡Y qué voz tan penetrante la suya! Voz que conmueve, que enternece, que inflama al espectador. En su boca, todos mis versos me parecen bellos, mis ideas tienen más fuerza, más energía. Cuando habla, mi alma se cautiva, temo perder un acento, un gesto, una mirada; todo en ella me parece sublime» (Vega, 1831: 6). De Bárbara Lamadrid dice Bretón, a propósito de su presentación en el Príncipe: «ha logrado merecidos y satisfactorios aplausos. Tiene sensibilidad y una voz sobresaliente. [...] y el público ha visto que no ha sido vano su estudio ni estéril su aplicación» (*El Correo*, 21 de mayo, 1832, nº 604, pp. 1-2); más adelante, tras interpretar *Camila* en el mismo teatro, señala: «si no hemos observado mal las facultades físicas y morales de esta aplicada joven, en ninguna de su clase las reconocemos superiores para calzar con honor el coturno» (*El Correo*, 20 julio, 1832, nº 630, p. 1).

Cabo (Gila), al lado de Antonio de Guzmán (don Alejo), Antonio Rubio (don Miguel) y José de Guzmán (Pascual). Todos ellos participan de un enredo en el que Anita finge ser cuatro personajes diferentes —sus supuestos hermanos— para crear la ilusión de una familia numerosa y satisfacer a su tío don Alejo.

Como en el original de Scribe, los diálogos en prosa alternan con décimas y quintillas que Bretón traduce del francés en unos casos y en otros adapta. Curiosamente, son algunos de estos versos los que contienen las alusiones más evidentes a la política española del momento.<sup>21</sup> Así, cuando Anita / Aquiles derriba las sillas de la sala, don Alejo exclama:

¡Oh tierna infancia inocente!  
He aquí tu afán, tu ventura...  
¿Y acaso en la edad madura  
es el hombre diferente?  
Ciñe de lauro su frente  
cuando aniquila y destroza,  
cuando juega se alborota,  
le irrita la dependencia,  
le entusiasma la licencia,  
y en el estruendo se goza.  
(Bretón, 1833c: 21).<sup>22</sup>

Más adelante, cuando la situación provocada por los diez supuestos sobrinos se vuelve insostenible, las palabras del tío parecen evocar la situación misma del rey: «Todas las plagas de Egipto llueven sobre mí. Y sin un criado que me socorra, sin haber quien siquiera me cuente... ¡Misericordia!» (Bretón, 1833c: 42). También es significativa la llamada a la conspiración que Anita plantea en la escena 6 («Se trata de una conspiración contra mi tío»; Bretón, 1833c: 23). Incluso el cuento que ella lee al anciano (Bretón 1833c: 46-47), sobre un tío malvado y un príncipe, sobrino suyo, que se casa con una hechicera y no consigue tener más que una hija, donosa y bonita, guarda evidente paralelismo con el conflicto que vive la casa de Fernando VII. La conclusión de este relato recitado en escena sirve de conclusión a la comedia y de loa última a la niña Isabel:

Tú a colmar mi dicha vienes:  
tú vales, niña hechicera,  
por una familia entera;  
y, pues ya soy yermo frío,  
sé tú para mí el rocío  
de lozana primavera.  
(Bretón, 1833c: 51).

Como antes he apuntado, todos estos fragmentos son traducción del original francés (Scribe, 1822: 18; 31; 35;38), pero no cabe duda de que los espectadores que celebran la jura de la princesa los reciben como referencias directas a las circunstancias del momento, sobre

<sup>21</sup> Ballesteros Dorado (2012 1: 752-769) analiza los apuntes manuscritos de la obra, que custodia la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, y señala las enmiendas de la censura; en las representaciones de 1833 no parece haber supresiones ni cambios en las interpolaciones en verso.

<sup>22</sup> «Voilà quels sont les plaisirs de l'enfance. / Dans cet âge innocentet pur, / voilà ses jeux...; et pourtant, quand j'y pense, / ce sont aussi les jeux de l'âge mur. / Oui, l'homme est tel dans toute sa carrière, / il se croit grand quand il détruit; / il se croit fort quand on le laisse faire, / se croit heureux alors qu'il fait du bruit» (Scribe, 1822: 16).

todo los que interpreta la joven e inteligente protagonista. Suya es la última intervención de la comedia, esta sí original de Bretón. La quintilla con que Anita pide indulgencia al público adquiere una significación nueva si la observamos a la luz de los acontecimientos de esos días:

Tímida, sin experiencia,  
¡Madrid!, mírame a tus pies  
Esperando mi sentencia.  
Ya que el aplauso no me des,  
no me niegues tu indulgencia  
(Bretón, 1833c: 52).

Isabel II comienza su reinado, en efecto, con la indulgencia de quienes, pese a no pocas reticencias, defienden su causa en contra de la vía carlista;<sup>23</sup> y la actriz que interpreta a Anita recibe el aplauso. Ya lo había conseguido en el estreno de la comedia, el 15 de febrero de ese mismo año. Larra destaca entonces su talento y su inteligencia para desempeñar distintos caracteres con «una posesión de teatro, sobre todo, que no puede menos de llamar nuestra atención» (*Fígaro*, «Teatros», *La Revista Española*, 19 febrero, 1833, pp. 361-362). El propio Bretón atribuye el éxito de *Shakespeare enamorado* al trabajo actoral, sobre todo al de la joven Josefa Valero. Su actuación encanta al auditorio:

Sus primeros ensayos [...] dieron a conocer sus disposiciones más que medianas para el teatro; pero no obstante la ventajosa idea que de ellas habíamos formado, debemos confesar que ha excedido a nuestras esperanzas. Representar bien en una pieza de corta duración cuatro caracteres tan diferentes es empresa que no está al alcance de muchos actores veteranos, y una niña ha sabido llevarla a cabo con universal aprobación (Bretón de los Herreros, *El Correo*, 18 febrero, 1833, n.º 721, p. 4).

Tras los aplausos que reclama Anita y recibe Valero, se pone fin a la función con la suelta de pájaros y poemas en papeletas de colores, que reiteran los mismos motivos de las loas: la grandeza de la patria, las ilusiones depositadas en la niña Isabel, su virtud e inocencia y el horizonte de contienda que la unidad de los españoles en torno a su princesa sabrá conjurar.<sup>24</sup>

Estas dos veladas teatrales son solo una pequeña parte de las funciones madrileñas, que se prolongan hasta finales de mes, con toros, justas de carrera y sortijas a la antigua, «cucañas, bailes y comparsas vistosísimas, y una suntuosa Mascarada Real en carros alegóricos, en cuya composición se había agotado todo el arsenal de la risueña mitología», a juicio de Mesonero Romanos (1926: 122). Las encargadas de representar estas alegorías,

<sup>23</sup> En un guiño al artículo en que Larra explica la brusca transición desde el absolutismo, Romeo Mateo señala: «Para unos, el “café” no solo se tomaba a destiempo, sino que era demasiado amargo; otros, en cambio, lo aceptaron a falta de soluciones mejores y viables. Y todos debieron desprenderse, en mayor o menor medida, del universo político que les había formado» (Romeo Mateo, 1998: 38).

<sup>24</sup> B. C. A, probablemente Bonaventura Carles Aribau, firma uno de estos poemas (también es suyo uno de los que se arrojan en el Teatro de la Cruz, como antes he mencionado), que reproduce *La Revista Española*: «Póstrase España y su cerviz inclina / ante la virgen candorosa y pura, / por quien días de paz y de ventura / la mano Omnipotente nos destina. / A la hija de Fernando y de Cristina / fidelidad y amor el pueblo jura; / y hundan el mal en la mansión oscura, / al rayo que Isabela le fulmina. / Salud antigua ley no interrumpida / desde que España vinculó el imperio / en la prole de Sancha esclarecida. / Por ti fuera glorioso el nombre hesperio, / por ti venció a la Arabia descreída, / por ti se hizo señor de otro hemisferio» (*La Revista Española*, 27 junio, 1833, n.º 71, p. 674). Sobre la relevancia de los sonetos compuestos por Aribau para la jura y publicados en *La Revista Española*, véase Marfany, 2012.

mujeres del pueblo en muchos casos, se convierten en un contrapunto significativo de las primeras damas que dan cuerpo y voz a las figuras, igualmente alegóricas, de las loas de Bretón. Una de esas intérpretes populares es rescatada del conjunto anónimo por la memoria del *Curioso Parlante*. Se trata de:

una hermosísima moza, muy conocida entonces, bajo todos conceptos, de la población de Madrid, la famosa *Pepa la Naranjera*, que se hizo célebre, no sólo por su hermosura y desenvuelta vida, sino también por el chiste y agudeza de sus dichos y hechos. Llamada por el corregidor Barrafón para proponerla que representase en los grupos de aquellos carros, no recuerdo bien si el papel de *Madre España, de Diosa del Olimpo, o de alguna de las Virtudes Teologales* (porque todos estos emblemas entraban en su composición), respondió con su ordinario desenfado: «*Ave María Purísima, señoría, esas cerimonias no son propias de gentes de honor*». Anda, no seas tonta (la replicó Barrafón, que era hombre de genio chancero y muy tentado de la risa); anda, que nada perderás, antes bien, te ganarás media onza y un traje, amén de algunos parroquianos. «*Pues si eso es así* (replicó Pepa), *no hay más que hablar, y su Señoría puede hacer de mis pertinencias lo que se le antoje*». (Mesonero Romanos, 1926: 122, nota).

Tras la anécdota que rememora Mesonero, subyace el interés por transmitir la propaganda isabelina a todos los estamentos. Evidentemente, el público de Antera Baus, Concepción Rodríguez o Bárbara Lamadrid no es el mismo que el de Pepa la Naranjera, pero el programa ideológico que organiza los espectáculos que todas ellas protagonizan es idéntico.

Los festejos se suceden en el resto de villas y ciudades de España, con o sin teatro, a lo largo de julio y agosto. En aquellas que organizan funciones escénicas se repite la estructura de las madrileñas, el carácter alegórico de las piezas elegidas y ciertos motivos festivos, como la suelta de pajarillos y el lanzamiento de versos alusivos en papelitos de colores. A modo de ejemplo, cabe citar los fastos de Gerona, que festeja la jura los días 14 a 16 de julio. A las ocho del primero tiene lugar la función teatral, presidida por los retratos de los reyes y la princesa colocados en el palco real, vistosamente adornado y coronado por un dosel de damasco carmesí. Tras interpretarse un himno, compuesto por Ignacio Cascante, se representa la pieza alegórica *España triunfante o La intriga confundida* (Vila y Bruget, 1983: 73) La protagonista es una niña que encarna a la Inocencia, virtud característica de la joven princesa. Mercurio, que ha abatido a la Intriga, la ensalza y la protege. En el momento de mayor exaltación patriótica, cuando el dios derrota a quienes quieren dañar a Inocencia, tiene lugar una suelta de aves:

en medio de una brillante decoración, remontaron su vuelo una porción de palomas dirigiéndose una de ellas por una feliz casualidad al palco de su Excelencia quien la cogió con sus manos, la conservó acariciándola durante la función y se la llevó a su alojamiento (*Relación de los públicos regocijos*, 1833: 13).

La finalidad de estas funciones, en Gerona como en el resto de las poblaciones que se suman a la celebración, es, evidentemente, mostrar la adhesión unánime a la causa de Isabel:

cuando no existieran muchísimas pruebas de la decisión general de la Nación en favor de los incontrastables derechos de la excelsa princesa, la buena armonía

nunca interrumpida, que ha sido también general en todas las poblaciones que han celebrado las fiestas de la solemne jura, bastaría para atajar la mordacidad de los hipócritas, y mal intencionados, propaladores infames de la división de sentimientos (*Relación de los públicos regocijos*, 1833: 19).

Además de estos espectáculos públicos, también se organizan funciones privadas. Si durante la guerra de la Independencia las representaciones particulares se tiñen de connotaciones políticas y patrióticas (Freire López, 1996: 7-8; Freire López 2009), otro tanto puede decirse, acaso, de las piezas de circunstancias escritas al calor de los eventos de junio. Una de estas obras es *El emigrado. Comedia en un acto para una casa particular* de Basilio Sebastián Castellanos, que recibe permiso para imprimirse y representarse el 25 de junio. El manuscrito se custodia en la Biblioteca Nacional de España (mss 200990 / 5) y una anotación en su portada indica que se encuentra inédito. El ejemplar consigna un posible reparto que incluye al autor; este se habría reservado la ejecución del galán don Carlos, con quien comparte evidentes circunstancias biográficas.<sup>25</sup>

A diferencia de los títulos de los programas públicos, el protagonismo de *El emigrado* no corresponde a los personajes femeninos (doña Mariquita y la criada Dionisia), sino al galán y a los dos barbas. Se trata de un texto de circunstancias que desarrolla una pequeña trama amorosa, determinada por el ideario político de sus personajes, con las celebraciones de la jura como telón de fondo. Carlos y Mariquita se aman, pero el padre de la muchacha se opone a esta relación por haber sido el joven exiliado por el rey. Carlos, un capitán del ejército que ha retornado después de la amnistía firmada por la reina (probablemente se refiera a la de octubre de 1832), organiza en casa de su tío los festejos en honor a los reyes y a su heredera y esta circunstancia por sí sola inclina la voluntad de don Sisebuto a su favor, de modo que, finalmente, los protagonistas pueden formalizar su relación mientras proclaman su lealtad a los soberanos y a su hija.

El personaje de Mariquita hace suyas las características convencionales de la amada complaciente: reprocha a Carlos su volubilidad, se muestra dolida ante la perspectiva de haber sido sustituida por una francesa en el corazón de su amado durante sus dos años de exilio y se aviene al enredo que organiza don Protasio para doblegar la voluntad de don Sisebuto. Sin embargo, y aun cuando los contenidos políticos de la pieza se desarrollan en los diálogos de los personajes masculinos, es la protagonista quien los introduce y relaciona con sus quejas de amor. Así, en la escena 2 explica que gracias a la generosidad de la bella Cristina y su decreto puede Carlos retornar de su destierro y sostener las armas «en servicio de unos reyes a quien tanto debemos y para hacer respetar los derechos de su augusta heredera» (Castellanos, 1833: 3f.r). Además, como sucede en buena parte de las funciones públicas, también en esta es la voz femenina la que entona la primera estrofa del himno con que comienzan las celebraciones que sirven de fondo a la acción. Sus versos reiteran los motivos del resto de loas y cantos que celebran la jura:

DOÑA MARIQUITA. — A las voces de grata alegría  
ya despierta el dormido león,

<sup>25</sup> Según Caunedo, el escritor fue encausado por liberal en 1823 y, tras cumplir la condena, se exilia en Génova hasta 1826. En 1830 obtiene una colocación en la Secretaría de Estado, pero sufre nuevo destierro por razones políticas. Vuelto a España a raíz de la amnistía de 1832, es nombrado en 1833 oficial de la Biblioteca Real (Nicolás Castor de Caunedo, *Biografía de don Basilio Sebastián Castellanos de Losada*, Madrid, Imprenta de Baltasar González, 1848). Del mismo autor, y al hilo de los mismos acontecimientos, es *El caballero en plaza o sea el emigrado y la francesa: memorias de la historia de Madrid en la jura de la princesa doña Isabel Luisa de Borbón (hoy reina de España), el 20 de junio del año de 1833*, que también se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de España.

y se alegra al mirar este día  
a sus hijos correr a la unión.  
Sea eterna la paz en la España  
Santo Dios de Jacobo e Israel,  
y a pesar de la envidia y su saña  
viva y reine la hermosa Isabel.

[...]

CORO. —

Espanoles, viva la heroína  
Isabel que es de Asturias el sol,  
vivan, vivan, Fernando y Cristina  
en los pechos de todo español.

(Castellanos, 1833: 15f.v.-16f.r.).

La obra finaliza con una danza, cuya coreografía incluye la suelta de aves, común a otros espacios de representación: «Empieza la danza que puede ser una mazurca o contradanza, y al fin de ella se pone un palo con un canastillo del cual (bailando alrededor) saldrán pájaros o palomas con cintas azules, y después del baile dicen cada uno una décima» (Castellanos, 1833: 16f.v.).

Tanto este teatro en casa particular, como los espectáculos de calle o las veladas en las salas más importantes del país contribuyen a crear un estado de entusiasmo general ante las promesas de futuro que para España encierra la joven princesa. Los actos de la proclamación, de gran solemnidad, pero menos festejados en la corte por razón del luto, animan a villas y ciudades a organizar nuevas representaciones que continúan el programa de exaltación, en este caso, de la nueva reina.

#### LA PROCLAMACIÓN DE UNA REINA

Todavía resuenan los ecos de la jura cuando sobreviene la muerte del rey, en septiembre.<sup>26</sup> A finales de octubre los ayuntamientos comienzan a recibir la Real Cédula por la que la reina gobernadora, María Cristina, manda que se proceda a la proclamación de Isabel II a la mayor brevedad posible. La insurrección carlista y las particulares circunstancias de cada localidad explican que las adhesiones a la soberana se produzcan de modo paulatino, si es que llegan a producirse (González Fuertes, 2000), y, en consecuencia, que los actos con que las villas y ciudades levantan pendones por la hija del rey Fernando se verifiquen hasta bien entrado 1834.<sup>27</sup>

Los teatros de la corte cierran sus puertas y, aunque el luto se suspende durante tres días para la solemne celebración, no se autoriza la reapertura de las salas hasta dos meses después, el 1 de diciembre (Ballesteros Dorado, 2012 II: 75-77). Por el contrario, en el resto de las ciudades que se van proclamando leales se elaboran programas de festejos en los que, en algunos casos, sí tienen cabida los espectáculos escénicos. Para ello, como ya había ocurrido en la jura, los espacios públicos se engalanan convenientemente: las fachadas de las plazas se cubren con tapices y transparentes que reproducen las armas y los colores de España, Sicilia y los propios de cada lugar, y de columnas, balcones y saledizos cuelgan

<sup>26</sup> La jura se celebra en Ronda del 22 al 25 de agosto, con el fin de hacer coincidir la última de las funciones con la festividad de san Luís, tercer nombre de la princesa, tal y como explica la *Exposición de las fiestas con que se ha solemnizado la jura de la serenísima señora doña María Isabel Luisa de Borbón* (Imprenta de Moreti, septiembre de 1833). Obsérvese que, en el momento en que se publica en Ronda esta *Exposición*, en Madrid Fernando VII agoniza.

<sup>27</sup> Como más adelante explico, las celebraciones en Manila se extienden hasta finales de noviembre de 1834 (*Descripción de la proclamación y jura*, 1835: 20).



poemas, loas y alabanzas a la reina y a su augusta madre (*Manifiesto circunstanciado*, 1833; *Relación de las públicas demostraciones*, 1834).

En algunos puntos los fastos incluyen eventos particulares. En Asturias, por ejemplo, una goleta saluda con salvas sucesivas de cañonazos a la nueva soberana y se suelta un globo conmemorativo al filo de la media noche del 15 de noviembre (*Relación de las públicas demostraciones de alegría*, 1834: 12-13, 27). En A Coruña el guardacostas Plutón entra en puerto conduciendo a bordo ciento doce prisioneros carlistas de la acción de Vargas (*Narración sencilla*, 1833: 4) y la compañía de equitación de Augusto Reinaud actúa con sus caballos el día 19 (*Narración sencilla*, 1833: 5). En Manila se celebran corridas de gansos y certámenes de canoas en el río Pásig. En Matanzas, el 7 de noviembre por la tarde se eleva un globo aerostático dedicado a la princesa y, por la noche hay «baile de máscara en el teatro, otro en el salón de la sociedad filarmónica, y en la plaza de armas danzas y comparsas con cordial alegría» (*Gaceta de Madrid*, 20 marzo, 1834, nº 35: 163-164). En algunas ciudades se organizan espectáculos de toros y en muchas otras los teatros abren excepcionalmente para albergar bailes (*Relación de las públicas demostraciones de alegría*, 1834: 29) y funciones teatrales.

Este es el caso de A Coruña. La compañía dramática de la ciudad solicita dar representación durante las tres noches de festejos (19 a 21 de noviembre) y lleva a escena *Marcela o ¿A cuál de los tres?* (Bretón de los Herreros), la ópera *La Extranjera* (Bellini) y la comedia *Engañar con la verdad* (escrita por Marivaux y traducida libremente por Bretón).

El primero de los títulos es una de las más célebres obras de su autor, estrenada con gran éxito en el Teatro del Príncipe en diciembre de 1831 y rápidamente convertida en pieza de repertorio. En 1832 se había elegido para la celebración del nacimiento de la infanta María Luisa Fernanda y del aniversario de Fernando VII, respectivamente (Ballesteros Dorado, 2012 II: 689). Meses después, es también el título con el que la ciudad herculina homenajea a la joven soberana, en este caso sin el extraordinario atractivo que en Madrid brindaba Concepción Rodríguez, a cuya medida acaso había perfilado el dramaturgo su *Marcela*, la creación más interesante de la comedia y de todo el teatro bretoniano, a juicio de Muro Munilla (1998).

En efecto, la comedia que se elige en A Coruña reúne dos condiciones esenciales para su éxito: la fama que la precede y el perfil de su personaje principal. Se trata de una hermosa criatura, como la naturaleza en primavera, de acuerdo con la tónica teatral que acompaña a Isabel desde las loas de Bretón. En palabras de don Amadeo:

Envidia tengo a las flores  
que están besando su huella.  
Envidia al aire sutil  
que en su torno juega lascivo  
de su cabello gentil,  
y al ruseñor que festivo  
la canta diosa de abril.  
(Bretón, 1832: 3-14).

En el teatro de este tiempo, que se articula a partir de claves de fácil acceso a la mayor parte de la población, «por ser menos arbitrarias y más directas las imágenes y símbolos empleados» (López, 1997: p. 379), es fácil descubrir en *Marcela* a la mujer inteligente y libre que se anhela llegue a ser la nueva reina, la joven dueña de su propio destino que declara en los versos finales:

Quiero pues mi juventud  
libre y tranquila gozar,  
pues me quiso el cielo dar  
plata, alegría y salud.  
[...] Los humanos corazones  
yo a mi costa conocí.  
Pocos me querrán por mí;  
Cualquiera por mis doblones.  
[...] Este es necio; aquel celoso;  
avaro y altivo el uno;  
otro infiel; otro importuno;  
otro...  
[...] No hay que ofenderse. Yo hablo  
con todos, y con ninguno.  
(Bretón, 1832: 114-115).

La encargada de dar vida a la protagonista de la pieza es la primera actriz de la compañía, Narcisca Mascías, «célebre por su despejo, expresión y gracia» (*Narración sencilla*, 1833: 9).<sup>28</sup> Previsiblemente sea ella también la que actúa en la segunda comedia del programa coruñés de 1833. *Engañar con la verdad* es la traducción libre que Bretón había realizado de *Les fausses confidences*, de Marivaux, cuyo estreno había tenido lugar en Madrid, en abril de 1828.<sup>29</sup> Parece una comedia inocente, elegida quizá por la relevancia de su autor como reclamo, pero no deja de resultar significativo, contemplándola desde la perspectiva histórica de la proclamación regia, que coloque en escena a una hija independiente, cuya madre vive con ella y no a la inversa —a diferencia de lo que sucede en el original francés (Bittoun-Debruyne, 1999)—, señora de su casa y de sus criados, cuyas decisiones se imponen a las de todos, varones incluidos. Como declara doña Luisa a don Félix:

Usted no depende de los que le persiguen. No han logrado todavía que mi consideración hacia usted disminuya en lo más mínimo, y todas sus intriguillas serán infructuosas. Aquí nadie manda sino yo (Bretón de los Herreros, 1831: 72).

<sup>28</sup> Mascías había empezado su carrera al menos diez años antes. El *Diario de Madrid* da cuenta de su presencia en el Príncipe durante diciembre de 1823, en el sainete *Los tres huéspedes burlados*. En la temporada 1823-1824 figura como primera de la compañía de cantado del Teatro Nacional de Granada y a finales del 26 consta su actuación en el Teatro del Campillo, de la misma ciudad, en el reparto del sainete *El letrado desengañado o sea La maja sutil* (Oliver García, 2012: 570 y 102). En 1828 actúa como primera dama en el estreno de *La autoridad paterna*, de Bretón de los Herreros, en el papel de Sofía, y sería ajustada posteriormente en diferentes provincias (Ballesteros Dorado, 2012 II: 722). A finales de los años 30 es primera actriz en Valladolid y protagoniza los dramas *Doña Mencía*, *Clotilde*, y *María Estuarda*, este último tras una larga convalecencia (*El Entreacto*, 17 octubre, 1839, nº 58: 230; *La Esperanza*, 26 abril, 1840, nº 14, p. 156). En 1847 el corresponsal de *El Clamor Público* en Zaragoza informa de la llegada de la actriz a la compañía dramática de esa ciudad y considera que «tanto los actores citados como la señora Mascías, dama de carácter, son una adquisición preciosa para este coliseo, y así lo entienden todos los espectadores» (*El Clamor Público*, 10 abril, 1847, nº 891, p. 4). Sus últimos años profesionales la conducen nuevamente a Madrid. El Teatro de Variedades anuncia en noviembre de 1851 los títulos que está ensayando. En uno de ellos, *Los partidos*, de Ventura de la Vega, «se presentará por primera vez la dama matrona doña Narcisca Mascías» (*La España*, 13 noviembre, 1851, nº 1110, p. 4). Alonso Cortés dice de ella que era una buena actriz, si bien en enero de 1844 su interpretación de la reina en *El caballo del rey don Sancho*, de Zorrilla, recibe una severa crítica, al igual que el resto de los intérpretes (Alonso Cortés, 1947: 28 y 38).

<sup>29</sup> Los protagonistas del estreno en 1828 son Carlos Latorre (don Félix) y Concepción Rodríguez (doña Luisa). Antes de representarse en A Coruña, en 1833, había vuelto a los escenarios madrileños en abril y junio de 1831, así como en abril de 1833 (Ballesteros Dorado, 2012 I: 408).

La función coruñesa se completa con el recitado de un himno por parte de los actores, tanto de ópera como de verso, en el que no faltaron alusiones al conflicto carlista.<sup>30</sup> Narcisca Mascías toma finalmente la palabra para la exaltación de Isabel como garante de la ley en los convulsos tiempos de guerra que se viven ya en noviembre:

Cuando España sumergida  
en duras agitaciones  
gime infeliz y afligida,  
y se lamenta oprimida  
por contrapuestas facciones:  
¿quién puede darla consuelo?  
¿Quién puede hacer que la ley  
se reconozca del cielo?  
¿Quién puede a tanto desvelo  
dar término? ¿Quién? Isabel.  
Pues si Isabel es quien la ley  
del cielo ha de ejecutar;  
si la tumultuaria grey  
solo trastorno ha de dar...  
¿Qué hay que decir? Viva Isabel.  
¿No vemos la horrenda saña  
con que otras revoluciones  
desataron las pasiones,  
estremecer a la España  
y asustar a las naciones?  
Pues si las pasiones son  
desenfrenadas sin ley,  
muerte de toda nación,  
y Isabel en tanta aflicción  
nos da la vida... ¡Viva Isabel!  
Con frases de libertad  
sufrimos la esclavitud;  
y triunfando la impiedad  
se alzó la inmoralidad  
con el nombre de virtud.  
Todo género de daños  
anunciaba en largos años  
vanas fórmulas de ley,

<sup>30</sup> «De Cristina los dulces acentos / oye España y recobra el valor, / que el momento feliz ha llegado / de que ensalces tu gloria y honor. / PRIMERO: Ven Cristina y la regia corona / a la sien de Isabela ciñendo, / haz cesar las civiles discordias, / y del bronco cañón el estruendo. / Españoles... la aurora es llegada / en que luce un feliz porvenir; / proclamad a la tierna Isabela, / y por ella vencer o morir. / SEGUNDO: De Fernando la heroica rama / iris seca de paz y ventura; / y la Iberia felice y gozosa / de su suerte descansa segura. / Ya tremola el pendón de Isabela / al malvado infundiendo terror, / y en el pecho de todos sus hijos / la amistad, el placer y el amor. / TERCERO: A Isabela y Cristina publica / de la fama el clarín sonoro: / vivan pues para el bien de la patria / y hagan siempre a su pueblo dichoso. / ¡Vivan! clama el ibero esforzado; / ¡Vivan! ¡Vivan! Gritó el brigantino, / y a su grito la España gozosa / para siempre fijó su destino. / CUARTO: Ves Cristina tus pueblos hollados, / ves tus hijos dispersos, los ves... / Todo es rabia, fiereza y encono, / de partidos consecuencia es, / Mas ¿qué importa que sobre ruinas / hoy la España forme su mansión, / si al poder de tu innata clemencia / otra vez aparece la unión?» (*Narración sencilla*, 1833: 8-9).

y lastimosos engaños.  
 Huyan... ya: y viva Isabel.  
 Dulce esperanza nos quede  
 porque en fin ¿quién calmar puede  
 tu dolor, pueblo español?  
 Isabel, cual radiante sol,  
 a quien la tempestad cede.  
 Pues si en la borrasca atroz  
 y en desorden tan feroz  
 Isabel es la primera ley,  
 no es española la voz  
 que no diga: ¡viva Isabel!  
 Viva Isabel en bien perenne:  
 tal es del cielo la ley.  
 ¡Viva Isabel! Suene el Pirene;  
 ¡Viva Isabel! España resuene,  
 y por siempre ¡viva Isabel!  
 (*Narración sencilla*, 1833: 9-10).

La cuestionable calidad de los versos no impide los aplausos y los vítores de los asistentes, significativamente los del general Francisco Moreda, desde su palco, «con un entusiasmo difícil de pintar» (*Narración sencilla*, 1833: 10).

Al igual que en la jura de Madrid, la herculina *Narración sencilla de los festejos públicos celebrados en los días 19, 20 y 21 de noviembre de 1833 por la muy noble y leal ciudad de La Coruña* da cuenta de los desfiles alegóricos y conmemorativos que recorren sus calles. Como en junio, que la reina sea una mujer, niña aún, motiva la aparición de personajes femeninos en las carrozas de los gremios. Los carpinteros colocan en la suya a una pequeña como de seis a siete años, con manto azul-cristina, representando a la reina Isabel, al lado de otro niño que encarna a un genio y porta en su mano la corona real. Concluido el baile de cintas de la comparsa en la plaza consistorial, los chiquillos protagonizan una pequeña escena en su carroza, en la que el genio corona a la reina y esta declama medio centenar de versos, mientras vuelan por el aire diferentes composiciones poéticas, alusivas a los hechos que se celebran, impresas en papeletas. El gremio de mozos y carreteros danza, baila una muñeira y recita poemas en honor de la joven vestida de reina que preside su carroza. También los sastres desfilan con la personificación de la soberana en la suya, ataviada primorosamente y adornada con las insignias reales, custodiada por genios que le dedican sus poesías (*Narración sencilla*, 1833: 11-16).

Si la proclamación de A Coruña es una de las primeras de la península, en los territorios de ultramar no se alzan pendones hasta 1834. Y también allí los festejos incluyen funciones de canto y teatro.

Así, San Juan Bautista de Puerto Rico proclama lealtad a la reina doña Isabel el 27 de enero de 1834. Los fastos se prolongan hasta principios de febrero. Entre los eventos civiles destaca la función organizada en la Real Fortaleza por el presidente, gobernador y capitán general de la isla, Miguel de la Torre, y su esposa, que consiste en un concierto vocal e instrumental. El repertorio, tomado mayoritariamente de *Semíramis* y *Tancredo*, es interpretado por cuatro jóvenes aficionadas, entre ellas la hija del gobernador, a la sazón niña de doce años (*Relación de las fiestas públicas*, 1834: 48-51). Ellas son, asimismo, las encargadas de entonar el himno de adhesión exultante a María Cristina e Isabel

compuesto para la ocasión. Además de los tópicos comunes a todas las celebraciones, en esta se exhibe con orgullo la fidelidad de la isla:

Si ya te ha jurado  
reina el madrileño,  
el puertorriqueño  
también te aclamó;  
así en ambos mundos  
la opinión completa  
acata y respeta  
la ley que te alzó.  
(*Relación de las fiestas públicas*, 1834: 48).<sup>31</sup>

Al otro lado del mundo, en Manila, «dieron los chinos de la capital y extramuros músicas y festejos a estilo de su nación en celebridad de la real jura, habiendo entrado el 25 por la tarde su carro triunfal tirado por cuatro zagalas vestidas al uso de aquel pueblo» (*Descripción de la proclamación y jura*, 1835: 31). La proclama de lealtad tiene lugar el 25 de julio de 1834; los festejos y los actos piadosos de acción de gracias se prolongan hasta el 30, pero la estación de las lluvias fuerza la suspensión de las fiestas, que continúan del 10 al 12 de octubre y del 18 al 26 de noviembre (*Descripción de la proclamación y jura*, 1835: 20).<sup>32</sup> Una comisión del ejército organiza entonces la infraestructura necesaria para celebrar el baile y la función teatral que se había propuesto. El 11 de octubre se representa, en un teatro construido en el cuartel del fortín, «adornado con decoraciones análogas a las piezas que habían de ejecutarse» (*Descripción de la proclamación y jura*, 1835: 19), un sainete y un baile pantomímico y la tragedia *Pelayo*, «que pareció la más alusiva a las circunstancias de la época y al objeto de las funciones» (*idem*). El papel de Hormesinda es desempeñado por la esposa de un capitán, «y la supuesta hermana del héroe castellano correspondió cumplidamente a la elección que de ella se había hecho. Los trajes de los actores, costeados por ellos mismos, eran de finas telas asiáticas y de Europa, compuestos

<sup>31</sup> El himno completo es el que sigue: «*Coronen mil triunfos / el regio dosel, / do manda Cristina, / do reina Isabel. / La fe de Castilla / está ya empeñada, / y es fe bien probada / en fino crisol; / no temáis, gran reina, / de Isabel la suerte. / Que es muro muy fuerte / el pueblo español. / Coronen... / Cristina que supo / con tan bello ejemplo / abrimos el templo / de paz y de amor; / merece que pronto / para defendella / sepamos por ella / lidiar con ardor. / Coronen... / Hija de Fernando / huérfana inocente, / la Iberia valiente / tu escudo será; / por su amor, al solio / fuiste elevada, / su prez denodada / invicta te hará. / Coronen... / La horrenda discordia / furiosa bramaba, / la espada empuñaba / traidora desleal: / mas llegan bríos / tus bravos guerreros, / y destrozan fieros / al monstruo infernal. / Coronen... / Del Tajo a Pirene / los pueblos proclaman / tu mando y te llaman / su alhaja y blasón; / te llaman con gozo / su reina y señora; / tu cuna es la aurora / de paz y de unión. / Coronen... / Si ya te ha jurado / reina el madrileño, / el puertorriqueño / también te aclamó; / así en ambos mundos / la opinión completa / acata y respeta / la ley que te alzó. / Coronen... / Las ninfas hermosas / de aquestas riberas / cantan placenteras / con gracia gentil / tu nombre glorioso, / que aplaude el cariño / del hombre y del niño / con vítores mil. / Coronen... / Vivas a Isabela, / vivas a Cristina / prodiga muy fina / toda esta ciudad; / que acá como hermanos / estamos unidos, / y no hay más partidos / que honor y lealtad. / Coronen...» (*Relación de las fiestas públicas*, 1834: 48-49).*

<sup>32</sup> Las fiestas de Manila son las de mayor duración de todos los territorios españoles y también las que desarrollan un programa de actos más complejo, que se detalla cumplidamente en la *Descripción* de 1835 a la que vengo refiriéndome. Todos los eventos subrayan, de forma explícita, la fidelidad de la colonia a Isabel II, reina de las Españas. Una de las inscripciones que adornan el edificio de la Intendencia de las islas resume la postura oficial: «¡Viva la nación española! / Del palmífero Pasig las riberas / la hija de Fernando vitorean, / y el pendón de Isabel, libres flamean / el pendón de Castilla, sus banderas. / El nombre de Isabel en Occidente / entre estruendo se oía belicoso; / España le aclamaba; y hoy gozoso / le proclama, Luzón, en el oriente. / Viva la reina N. Sra. D<sup>a</sup>. Isabel II / ¡Viva la reina gobernadora! / Tus egregias virtudes, ¡oh Cristina! / en el Asia celebra un pueblo fiel, / los vasallos leales de Isabel, / que componen su España filipina. / Los manes de Fernando ya glorioso / al Tártaro condenan la discordia: el amor, la lealtad y la concordia / a Cristina darán nombre famoso. / ¡Loor a la lealtad filipina!» (*Descripción de la proclamación y jura*, 1835: 10-11).

y adornados según el papel que cada uno desempeñaba» (*idem*). Al día siguiente, tras un castillo de fuegos artificiales, se representa *Numancia* y dos sainetes. En este caso, los actores son sargentos de los cuerpos del ejército, en consonancia con la temática de la pieza cervantina y la ausencia, en la misma, de personajes femeninos.

Como podemos ver, tanto en la Península como en las provincias ultramarinas la elección de los textos teatrales que se llevan a escena no es inocente. Celebrar la proclamación de Isabel supone, en plena guerra civil, manifestar la adhesión de la ciudad o la plaza a un bando muy determinado. En el caso de Puerto Rico y Filipinas, además, la cuestión colonial añade connotaciones particulares a los fastos, que se vinculan a la defensa de la madre patria (Cabrero Hernández, 1973-1974: 91; Ramos Escobar, 1992: 383), que organizan las autoridades militares en sus recintos y fortines, y en las que actúan soldados, esposas, hijas y aficionadas afines a la causa nacional.

### CONCLUSIONES

Las celebraciones regias de jura y proclamación de Isabel II conforman un complejo entramado de actos públicos y privados, de muy diferente naturaleza, que, por razones políticas y geográficas, se suceden en villas y ciudades desde junio de 1833 hasta finales de 1834. Todos ellos responden a un programa bien planificado para mostrar la adhesión a Fernando VII en la persona de su hija y, posteriormente, la lealtad a la nueva reina.

Los espectáculos escénicos de mayor repercusión constituyen solo una parte de los programas generales que los ayuntamientos diseñan para visibilizar su posicionamiento monárquico, político y bélico. Todo en las veladas teatrales se dispone para mayor gloria de sus majestades: los colores de los adornos y los vestidos, el simbolismo de infantil inocencia de las aves que se sueltan, el patriotismo de los himnos... El júbilo general predispone al público para la recepción de las comedias en una clave de exultante pleitesía isabelina, que los contenidos de las obras elegidas potencian gracias al nada casual protagonismo femenino de las mismas. Las loas alegóricas de Bretón se componen *ex profeso* y en ellas Astrea, Isabel la Católica, Flora o La Alegría ensalzan a la princesa / reina que traerá la paz y devolverá a España la gloria y el honor de otro tiempo. El resto de los títulos son comedias de éxito, refundiciones o traducciones con un importante peso de los personajes femeninos, cuyo vigor se sustenta, a su vez, en la personalidad de las intérpretes. El mensaje que trasladan las palabras de Marcela, doña Leonor, Carolina o Anita, llega al público de manera más efectiva porque son actrices conocidas y de prestigio quienes les ponen voz, acento, gesto e intención.

Además, el mensaje de este teatro de transición hacia el nuevo liberalismo tiene más valor y es más respetado al ser emitido por actores y actrices bien preparados y valorados (Álvarez Barrientos, 2019: 153). En las comedias que se programan durante los fastos de 1833 el buen hacer escénico de las primeras actrices de la Cruz y el Príncipe incrementa la efectividad de la propaganda isabelina gracias al reconocimiento de que son objeto. Se trata de las intérpretes más relevantes de la escena del momento: además de una de las favoritas de Bretón, Concepción Rodríguez, y de la recientemente jubilada Jerónima Llorente,<sup>33</sup> Antera, Teresa y Joaquina Baus, Josefa Valero y Bárbara Lamadrid, «que ocupan el centro de la declamación española a mediados de siglo» (Gómez Todó, 2014: 35). Todas ellas son nombres decisivos en el avance hacia la profesionalización de su oficio (Álvarez Barrientos, 2019: 117-134), se imbrican en una activa red de relaciones culturales

<sup>33</sup> Obtiene en la temporada 1833-1834 el empleo de característica en el Teatro del Príncipe (*El Correo*, 29 de marzo, 1833, nº 738, p. 4).

y empresariales que les confieren visibilidad (Mornat, 2008: 456) y dan vida a no pocos prototipos de comportamiento virtuoso femenino con los que todavía se las tendía a identificar personalmente (Gómez Todó, 2020: 15). Por ello, cuanto dicen y cuanto hacen, teatralmente hablando, tiene una notable repercusión pública, de la que se retroalimenta la maquinaria cortesana al servicio de la causa isabelina.

El cierre de los teatros en la capital desplaza a provincias las celebraciones teatrales en el marco de las fiestas de proclamación. En ciudades como A Coruña, con un conjunto importante de actos bien documentados, conocemos el nombre de la actriz que da voz al programa isabelino y podemos reconstruir, siquiera parcialmente, su periplo profesional. En la mayor parte de los casos, sin embargo, ignoramos quiénes son las protagonistas de las veladas, o apenas nos es dado saber que se trata de hijas y esposas de quienes dispusieron los actos, como ocurre en las provincias ultramarinas. De lo que no cabe duda es de que también estas mujeres, menos conocidas o perfectamente anónimas, fueron vectores imprescindibles para visibilizar la legitimidad dinástica por vía femenina que representa Isabel, frente a los postulados carlistas, en pleno conflicto bélico.

Al igual que las veladas de los teatros, también las funciones particulares participan de este mismo objetivo. La responsabilidad actoral recae sobre aficionados y —como en el caso de *El emigrado*— el virtuosismo interpretativo cede relevancia al mensaje político, claramente patriótico. Del mismo modo, en paralelo a las salas y a los espacios privados, las calles se suman a la evidencia del gozo popular. Plazas y paseos propician espectáculos parateatrales que muestran a los asistentes, en el transcurso de una mascarada o de un desfile de gremios, los diálogos entre Isabel y diferentes virtudes y genios. Las actantes, niñas aún en ocasiones, son en otras aficionadas y casi siempre eventuales apalabradas para la ocasión.

En todos estos contextos, las representaciones que siguen la estela de la proclamación de la princesa y la jura de la reina coinciden en la exaltar la monarquía liberal, reivindicar el honor patrio y manifestar pública adhesión a la legitimidad monárquica que representa Isabel y respalda Cristina. Tras los personajes femeninos a los que dan vida actrices profesionales y eventuales, grandes damas de la escena y nombres menos conocidos de provincias, burguesas anónimas o mujeres del pueblo, resuenan los mismos anhelos de paz y armonía que, pese a la vehemencia de sus intérpretes, salpican palcos, plateas, salones, tablados y plazas con la lluvia contenida y gruesa que precede a la tormenta.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBA PAGÁN, Ester (2009), «El ropaje de la reina: representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica», en María de la Concepción de la Peña Velasco *et alii* (eds.), *Actas Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia. En línea.
- ALONSO CORTÉS, Narciso (1847), *El teatro en Valladolid*, Valladolid, Imprenta Castellana.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (2001), *Mater dolorosa*, Madrid, Taurus.
- ARELLANO, Carlos de (1776), *El socorro de los mantos*, Valencia, Imprenta de José y Tomás de Orga.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2012), *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2 vols.
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie (1999), «Bretón de los Herreros: de la traducción a la escritura», en Francisco Lafarga, ed., *La traducción en España (1750-1830)*. *Lengua, literatura, cultura*, Légerida, Universidad, pp. 479-505.

- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1831), *Engañar con la verdad*, Madrid, Repullés.
- (1832), *Marcela o ¿A cuál de los tres?*, Madrid, Repullés.
- (1833a), *El templo de la gloria*, Madrid, Imprenta del Amor de Dios.
- (1833b), *El triunfo de la inocencia*, Madrid, Imprenta del Amor de Dios.
- (1833c), *No más muchachos o El solterón y la niña*, Madrid, Repullés.
- BURDIEL, Isabel (2004), *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*, Madrid, Espasa Calpe.
- CABRERO FERNÁNDEZ, Leoncio (1973-1974), «Orígenes y desarrollo del teatro en Filipinas», *Anales de Literatura Española e Hispanoamericana*, nº 2-3, pp. 83-96.
- CASTELLANOS, Basilio Sebastián (1833), *El emigrado. Comedia en un acto para una casa particular*, manuscrito mss / 20090 / 5, Biblioteca Nacional de España.
- COMELLAS, José Luis (1999), *Isabel II. Una reina y un reinado*, Barcelona, Ariel.
- Descripción de la proclamación y jura de la reina nuestra señora doña Isabel II y de las fiestas y regocijos públicos, que con tal plausible motivo se celebraron en Manila, capital de las Islas Filipinas* (1835), Manila, Imprenta de José María Dayot.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis (1999), *Vicente López (1772-1850). Vida y Obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (1996), *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños del CSIC.
- (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- FUENTE MONGE, Gregorio de la (2013), «Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX» *Historia y política*, nº 29, pp. 13-43.
- GÓMEZ TODÓ, Sandra (2020), *Teodora Lamadrid en Adriana Lecouvreur, de Manuel Cabral y Aguado Bejarano*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Secretaría General y Técnica.
- (2014), *De cómicas a damas de la escena: representaciones de la actriz en España (1770-1870)*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, en Repositori UPF.
- GONZÁLEZ FUERTES, Manuel Amador (2000), «Igual, pero diferente: perspectiva institucional de la jura de la Infanta María Isabel Luisa (1833)», *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 24, pp. 11-31.
- LÓPEZ RINCONADA, Miguel Ángel y Manuel MUÑOZ CARABANTES (1995), «Festejos celebrados en la capital del reino con ocasión de la jura de la princesa María Isabel Luisa de Borbón en 1833», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 35, pp. 323-352.
- LÓPEZ VELA, Roberto (2007), «Isabel la Católica, símbolo liberal. La construcción de la memoria histórica en el reinado de Isabel II», *Bulletin d'Histoire de l'Espagne*, nº 43, pp. 21-51.
- LÓPEZ, ROBERTO J. (1997), «Entre la tradición y la modernidad. Las ceremonias públicas gallegas en el reinado de Fernando VII», *Espacio, Tiempo y Forma*, nº IV-10, pp. 375-403.
- Manifiesto circunstanciado de las solemnes fiestas con que la muy noble y muy leal ciudad de Córdoba ha celebrado el acto de la real proclamación de la reina nuestra señora doña Isabel Segunda* (1833), Córdoba, Imprenta Real.
- Manifiesto de los públicos festejos preparados por la M. N., M. L. y M. H. Villa de Madrid para solemnizar la jura de la serenísima princesa doña María Isabel Luisa de Borbón* (1833), Madrid, Imprenta Calle del Amor de Dios.
- MARFANY, Joan-Lluís (2012), «El Vapor, i López Soler, o al Cèsar el que és del Cèsar», *Els Marges*, nº 96, pp. 16-45.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Memorias de un Setentón, natural y vecino de Madrid* (1926), en *Obras de D. Ramón de Mesonero Romanos*, Madrid, Renacimiento.
- MORNAT, Isabelle (2008): «Aceptación y mercantilismo literario: las actrices», en Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraberrida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, pp. 447-458.



- MURO MUNILLA, Miguel Ángel (1998), «Notas para el análisis y edición de *Marcela o ¿A cuál de los tres?*», en Miguel Ángel Muro Munilla (coord.), *Actas del Congreso Internacional Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 23-44  
*Narración sencilla de los festejos públicos celebrados los días 19, 20 y 21 de noviembre de 1833, por la muy noble y leal ciudad de La Coruña, de voz y voto en cortes, con el feliz motivo de la proclamación de la reina nuestra señora doña Isabel II* (1833), Coruña, Imprenta de Arza.
- OLIVER GARCÍA, José Antonio (2012), *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*, Granada, Universidad de Granada.
- PANADERO PEROPADRE, Nieves (1985), «La jura de Isabel II: un ensayo de transformaciones en la fisonomía urbana de Madrid», en Antonio Bonet Correa (coord.), *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispano*, Madrid, Universidad Complutense, vol. II, pp. 993-1010.
- RAMOS ESCOBAR, José Luis (1992), «El teatro y la sociedad colonial puertorriqueña del siglo XIX: entre el desarraigo y los bufos», *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 19, pp. 383-394.  
*Relación de las fiestas públicas verificadas en esta capital con el plausible motivo de la jura de nuestra amada soberana la señora doña María Isabel II* (1834), Puerto Rico, Oficina del Gobierno a cargo de don Valeriano Sanmillán.  
*Relación de las públicas demostraciones de alegría con que la ciudad de Oviedo y el Principado de Asturias celebraron la real proclamación de la reina nuestra señora doña Isabel II* (1834), Oviedo, Imprenta del Principado.  
*Relación de los públicos regocijos con que celebró la siempre fiel e inmortal ciudad de Gerona las fiestas de la solemne jura de la hija primogénita de nuestro augusto soberano, la serenísima señora doña María Isabel Luisa, por princesa heredera de estos reinos a falta de varón, en los días 14, 15 y 16 de julio de 1833* (1833), Gerona, Oficina de Agustín Figaró Impresor Real.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2001), «La creación del Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, nº XXIV, 1-2, pp. 189-238.
- ROMERO MATEO, MARÍA CRUZ (1998), «Lenguaje y política del nuevo liberalismo: moderados y progresistas, 1834-1845», en Isabel Burdiel (ed.), *La política en el reinado de Isabel II*, Madrid, Marcial Pons, pp. 37-62.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel y Manuel Amador GONZÁLEZ FUERTES (2012), «Enfrentamientos en la elección de procuradores a Cortes para la jura de Isabel II (1833)», en Diana Repeto García (coord.), *Las Cortes de Cádiz y la Historia Parlamentaria*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 737-750.
- SÍMINI, Diego (2012), «A vueltas con Francisco Leiva Ramírez de Arellano», en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, vol. 4, pp. 228-238.
- VEGA, Ventura de la (1831), *Shakespeare enamorado*, Madrid, Repullés.
- VILA, Pep i Montserrat BRUGET (1983), *Festes públiques i teatre a Girona. Segles XIV-XVIII (Notícies i documents)*, Girona, Ajuntament de Girona.