CERVANTES Y EL TEATRO POLÍTICO DE JOSÉ MARÍA GUTIÉRREZ DE ALBA

Jesús Rubio Jiménez

La herencia de Cervantes en la cultura española es inmensa. También en el teatro donde se han censado cientos de obras inspiradas por sus creaciones. Con frecuencia son recreaciones dramatizadas de pasajes relevantes, partiendo de su contrastada teatralidad en el *Quijote* (Baras, 1989), en otras narraciones y su propio teatro. Las efemérides cervantinas han resultado muy prolíficas en este sentido (Pérez Capo, 1947; García Maestro, 2013; Torres Nebrera, 1992). Más complejo, pero más apasionante, resulta dilucidar la incidencia de sus procedimientos dramáticos y de simbolización en otros dramaturgos. Cuanto más se bucea en la historia del teatro español más evidente se hace su presencia en modalidades teatrales que parecerían a primera vista ajenas a esta influencia. Es el caso de la revista teatral política puesta de moda por el escritor andaluz José María Gutiérrez de Alba en los años sesenta del siglo XIX. Hoy ha caído en el olvido, pero en su día este escritor liberal, que dedicó sus esfuerzos a la regeneración del país, conoció éxitos clamorosos con algunos de sus dramas. Cuenta con una cuidada biografía (Campos Díaz, 2016), pero falta por valorar su contribución literaria en diferentes géneros y en lo que aquí importa, al teatro, si bien algunos historiadores han valorado sus melodramas de bandidos (Botrel, 1986) y su papel de iniciador de la revista teatral (Montijano Ruiz, 2009, 2011; Rubio Jiménez, 1984, 1994, 1995, 1998). Es otro, sin embargo, el punto de vista con el que voy a aproximarme a sus piezas teatrales: la impronta cervantina que destacó en su día el cervantista Nicolás Díaz Benjumea en *El Museo Universal*, en una serie de artículos que se reeditaron como prólogo de la recopilación de piezas teatrales más amplia que se ha realizado de Gutiérrez de Alba: *Teatro político-social de José María Gutiérrez de Alba* (1869).[1]

Para Díaz Benjumea el teatro de Gutiérrez de Alba suponía una contribución fundamental al teatro satírico en unos años en que la libertad de expresión estaba comprometida por un sistema político opresor y abusivo, que obligaba a discurrir formas ingeniosas, «para dar salida al comprimido espíritu, para que los abusos tengan su reforma y los vicios su correctivo, y para que se satisfaga a la conciencia que exige la acerada punta de la sátira, el fino aguijón del chiste y el azote vergonzoso del ridículo; y, finalmente, para que las generaciones venideras que no encuentren monumentos fidedignos, con que formar la historia de tales pe-

[1] Se cita remitiendo a esta edición tanto el ensayo de Díaz Benjumea como los textos dramáticos.

riodos, acudan a las regiones del arte, examinen en la literatura, penetren en el teatro y pidan al ingenio, que jamás sucumbe a la presión de los déspotas, los materiales para llenar el vacío que encuentran y anudar el hilo de la interrumpida historia» (Díaz Benjumea, 1869: 6).

Otorgaba así a su teatro un valor documental indudable para entender las tensiones de su tiempo, los silencios impuestos por una férrea censura, pero también el haber sido capaz de idear procedimientos *ingeniosos* capaces de vadearla. Por este lado, emparentaba su teatro con el de Cervantes:

> España ha tenido el triste privilegio de ofrecer, cual no otra nación en el mundo, grandes y señaladas muestras de refinamiento de invención de artificios simbólicos, ideados por la fecundidad característica de su ingenio penetrante, vivo, por decirlo así, travieso, para llegar por líneas oblicuas a donde no se le permitía ir por línea recta. ¿Qué mayor comprobante de este aserto que el monumento más famoso de nuestra literatura? Cervantes se jactaba de haber sido el primero que introdujo en el teatro figuras morales, y aunque críticos escudriñadores le niegan hoy este mérito, estamos por asegurar, que con el designio especial que tuvo al personificarlas, y aun sin quizás, él fue el primero, porque no era otro su objeto que atacar a abusos sociales, políticos y religiosos, mientras que los demás autores dramáticos no aspiraron a salir de la esfera puramente moral (Díaz Benjumea, 1869: 6-7).

Para Díaz Benjumea con sus personificaciones de ideas morales o de otro orden Cervantes había construido cuadros alegóricos profundos y trascendentales y en sus obras entremesadas —de las que destacaba *El retablo de las maravillas*— había acertado incluyendo una pintura dentro de otra de una gran potencia reveladora. Ofrecía procedimientos ingeniosos para desvelar apariencias y para fustigar vicios, despertando de su amodorramiento a los espectadores.

Vale la pena adentrarse al menos por curiosidad en el teatro de Gutiérrez de Alba para confirmar o desmentir el parentesco cervantino que le atribuía su paisano y condiscípulo en sus años mozos. Se había iniciado pronto en los escenarios con obras costumbristas como *Las elecciones de un pueblo* (1846) y de género andaluz con bandidos como protagonistas: José María, «el Tempranillo», en *Aventura de un cantante. Episodio de la vida de José María* (1845); o *Diego Corrientes o el bandido generoso* (1848), drama en tres actos de gran éxito desde su estreno y después convertido en zarzuela con música del maestro Barbieri (Botrel, 1986). Aún realizó una nueva versión en 1860, añadiéndole un acto y que le valió un nuevo éxito teatral y una notable popularidad, alcanzando hasta ocho ediciones su texto. Aunque reincidió en el género andaluz —*El zapatero de Jerez* (1850), *La flor de la serranía* (1856), *Un jaleo en Triana* (1861)— fueron sus revistas teatrales de los años siguientes la modalidad teatral donde adquirió mayor prestigio en los años sesenta tras sufrir un consejo de guerra y haber estado exiliado en París hasta 1858. Inició la serie la «revista cómico-lírico-fantástica» *1864 y 1865* estrenada el 30 de enero de 1865 en el Teatro del Circo de Madrid con música de Emilio Arrieta y algunos discípulos suyos. La crítica coincidió en que el autor había encontrado una mina y que aquella pieza escrita con ligereza y gracia, recuperaba una forma elemental pero eficaz de hacer teatro (Campos Díaz, 102-106). Arbitró para repasar el año

un bosque en ruinas lleno de objetos alegóricos a las situaciones que quería evocar. Julio Nombela en *La Época* encontraba algo que le recordaba las obras de Aristófanes y destacaba la novedad de la forma, personificando los acontecimientos del año. Las alusiones políticas dieron lugar a que el gobernador civil de Madrid prohibiera la revista el 24 de febrero con la consiguiente reclamación del autor que logró que pudiera seguir representándose en Madrid y en otras ciudades, alcanzando nueve ediciones hasta 1869.

El halagüeño resultado hizo que estrenara el 20 de marzo en el Teatro de la Zarzuela la «fábula lírico-dramática en un acto y en verso» *La dote de Patricia*, siguiendo el mismo patrón y abusando en la inclusión de himnos nacionales según algunos periódicos.

El 3 de febrero de 1866, volvía con una nueva *Revista de un muerto. Juicio del año 1865*, con el subtítulo de «apropósito fantástico en tres cuadros y en verso» con música de Barbieri, Rogel y otros. Esta vez la escena simulaba un imaginario Palacio de la Eternidad por donde desfilaban los simbólicos personajes. Ofreció según el periódico *El Eco del País* el 5 de febrero, «cuadros ligeros, profundos pensamientos y acertadas lecciones de moral política y social». El joven Pérez Galdós en *La Nación*, el 11 de febrero, resaltaba su carácter de gacetilla «pero esto no impide —decía— que encierre algunas escenas bastante cómicas y diálogos llenos de picaresca gracia y de discreta malignidad». Alcanzó tres ediciones y con su ingenio el dramaturgo logró salvar los obstáculos que la censura impuso para que se representaran acontecimientos como la trágica noche de San Daniel el 10 de abril de 1865 (Rubio Jiménez, 1984: 223-230).

El 28 de abril, volvió a la Zarzuela con el «cuadro alegórico-fantástico en un acto y en verso» *Enfermedades secretas*, insistiendo en la sátira política. Apenas tuvo una edición. *La revista 1866 y 1867*, con música de Cristóbal Oudrid y Luis Vicente Arche se estrenó el 25 de diciembre de 1866, con una puesta en escena precipitada. Recurrió al procedimiento de presentar un cuadro completamente oscuro para mostrar irónicamente la penosa situación que vivía el país, sosteniendo que solo a los limpios de conciencia les aparecería iluminado. El mismo procedimiento lo repitió más adelante en *Las aleluyas vivientes*.

Dos meses después, el 25 de febrero de 1867, subía a las tablas del Teatro de los Bufos Madrileños *Don Carnaval y Doña Cuaresma* con música de Lázaro Núñez-Robres. Incidía ahora más que en la sátira política, en la religiosa, analizando ciertas creencias religiosas, asunto que estaba adquiriendo una actualidad importante y que se convertiría en la debatida «cuestión religiosa» tras la Gloriosa.

La situación se complicó al pretender estrenar *Las aleluyas vivientes* prohibiéndola la censura, a lo que respondió el dramaturgo ingeniosamente con el estreno el 8 de febrero 1868 de *Los farsantes*, en el Teatro de los Bufos con escaso éxito.

La nueva situación política posrevolucionaria resultaba propicia para el teatro político de circunstancias, y Gutiérrez de Alba se sumó a los debates desde el escenario con *¿Quién será el rey? o los pretendientes*, un cuadro jocoso estrenado el 11 de diciembre de 1868 donde la

Madre Patria examina a una serie de pretendientes al trono, que serán rechazados y propuesta la República como solución.

Son estas ocho piezas las que presentan mayor interés para rastrear su cervantismo y en ellas desplegó su ingenio para vencer obstáculos censores en años de gran tensión política (Rubio Jiménez, 1984). Con sus más y sus menos, la mayor parte de las piezas pasó la censura con correcciones, pero no siempre alcanzó a vadearla y su «revista diorámica» de 1868 *Las aleluyas vivientes* fue prohibida, publicándose tras el triunfo de la revolución. La había presentado a censura el 10 de diciembre de 1867, pero fue prohibida y de nada sirvió la petición de un jurado que la examinara y aprobara. Los señores Fernández Guerra, Tamayo y Baus y Bonafoux, empleados del Gobierno borbónico, se pronunciaron en contra (Rubio Jiménez, 1995: 127). Gutiérrez de Alba no cejó en su empeño de estrenar la pieza y lo logró en Lisboa (Campos Díaz, 2016: 126). En mi opinión, es la más hábil, eficaz y cervantina de sus piezas, moderno remedo de *El retablo de las maravillas*. Comentaba Díaz Benjumea:

> No se representó esta producción en los teatros de España, que después de encallar en los bancos de la censura, de haber sufrido el examen de un jurado especial, […] quedó relegada al gabinete del curioso. Pero esta fue la causa de que hoy poseamos una nueva joya debida a su ingenio en la pieza *Los farsantes*, en donde de mano maestra se hace, como podrá verlo el lector en la colección de estas obras, la sátira […] más oportuna y graciosa que jamás se hizo de esa institución inventada por el emperador Carlos V, figurando que para distraer las melancolías del vencido hidalgo manchego, viene a Argamasilla la compañía del representante Angulo y que el alcalde y el bachiller Sansón Carrasco, y el ama y el cura se constituyen en aduaneros del género cómico cervantino repertorio del dicho representante (Díaz Benjumea, 1869: 29).

Se trata de *Los farsantes. Paso que pasó en un lugar de La Mancha en el siglo XVII, escrito en lengua arábiga por Chit Hamete Berengena, y traducido en español por el Licenciado Salsipuedes*, estrenada en el Teatro de los Bufos Madrileños el 8 de febrero de 1868, mientras su revista diorámica andaba en discusión de los censores. Fue editado dedicado justamente «A su querido amigo de la niñez, el Sr. Don Nicolás Díaz Benjumea, comentador de Cervantes y gran conocedor del espíritu de sus obras, en prueba de fraternal cariño» (Gutiérrez de Alba, 1869: [5]). Los seudónimos utilizados son un guiño cervantino más que no necesita mayor comentario, ambos de Gutiérrez de Alba y solo documentados en esta breve pieza (Hartzenbusch y Fernández Bremón, 1904: 38 y 121).

Ingeniosamente Gutiérrez de Alba hará que espejeen los siglos XVII y XIX. En su paso presenta varios personajes del *Quijote* convertidos en censores del repertorio de Maese Angulo, que está formado con piezas teatrales de Cervantes, a quien el comediante se refiere como autor, «un caballero» «ya famoso» y de quien el Alcalde asegurará que estuvo preso en la cárcel del lugar. La acción transcurre en una galería de la casa de don Quijote donde este se repone de sus males, acompañado por el Ama y su Sobrina. Presentes se encuentran también Sancho Panza, el bachiller Sansón Carrasco y el licenciado Pero Pérez, cura del lugar. Se sumarán el alcalde Pero Alonso, el comediante Maese Angulo y algunos de los comediantes de su compañía que ponen en pie personajes de los entremeses cervantinos ante quienes

deben decidir si autorizarán o no su representación pública. El improvisado tribunal censor controlado por el poder (el bachiller, el cura y el alcalde sobre todo) se pronuncia negativa y sucesivamente sobre *El juez de los divorcios*, *El rufián viudo*, *La guarda cuidadosa* y *El viejo celoso*. Los argumentos son en cada caso interesados: nadie quiere verse representado —detestan las «alusiones personales» que creen ver en ellos contra ellos— y en nombre de las «buenas costumbres» rechazan todas las piezas propuestas.

Sin nombrarlos, resulta evidente que Gutiérrez de Alba estaba dirigiendo sus dardos contra quienes habían prohibido tajantemente *Las aleluyas vivientes* afectados por las «alusiones personales» e impidiendo representar la mísera situación del país que contiene. Los prejuicios contra el teatro de la época cervantina sobrevivían en el siglo XIX a causa de un sistema político igualmente opresor e incapaz de aceptar la crítica y de reírse de sí mismo.

El dramaturgo demuestra su habilidad construyendo su farsa mezclando personajes del *Quijote*, introduciendo alusiones a su autor y la representación de pasajes de sus entremeses con lo que el paso adquiere cierta dimensión metateatral. *Los farsantes* es un ejercicio de hábil sátira teatral, fruto de un dramaturgo avezado en lidiar contra la censura a la que esta vez sí venció, pero por su brevedad y por la sutileza de las alusiones su eficacia satírica resultaba mermada. Era una pintura demasiado fina, más apta para paladares acostumbrados a Cervantes como el de Díaz Benjumea que no los de los espectadores habituales de aquel teatro popular. Antonio Sánchez Pérez en *La Reforma* puso el dedo en la llaga el 10 de abril señalando que sus alusiones «son casi ininteligibles para el público, que por otra parte no se cuida mucho, y hace muy bien, de lo que sucede en la censura de teatros». La eficacia de aquel desahogo contra sus censores se debió quedar en eso.

Sin embargo, lo más destacable es que Gutiérrez de Alba había comprendido la manera de hacer literatura Cervantes y su teatralidad abierta y compleja. Es en *Las aleluyas vivientes* donde sin lugar a dudas mejor lo mostraba, ideando un verdadero *retablo de las maravillas* a la altura de los tiempos con esta «revista diorámica». El reto era una vez más *pasar revista* al año que concluía, seleccionando sucesos destacados y de tal manera que sus escenas interesaran al público. Introdujo un gran diorama en el escenario con lo que este se duplicaba. Las escenas del diorama eran las del año representado y la función transcurría dirigida por el Tío Zumbón y Periquillo en traje de payasos, el último con un tambor. Una actualización de Chirinos y Chanfalla. Se hacía entrar en escena a un gran grupo de gentes que contemplaban el espectáculo con lo que también el público se duplicaba. El viejo retablo se sustituía así por el moderno y precinematográfico diorama o tutilimundi donde actuaban los comediantes como muñecos de este peculiar retablo. El Tío Zumbón y Periquillo eran quienes ponían orden, constituidos en bufonescos demiurgos que convocaban al público:

> Venid, venid, hijos míos,
> que va a empezar la función,
> a ver el tutilimundi
> el tutilimundi del tío Zumbón. (p. 5)

Periquillo concreta un poco más las peculiaridades de lo que van a contemplar:

> En estas aleluyas,
> señores, vais a ver
> las cosas cómo pasan
> y el mundo tal cual es.
> Vereislo todo. ¡Raro portento!
> por mil figuras de movimiento
> bien imitadas del natural,
> como que hablan, y comen y viven,
> o tal a lo menos lo parecerá. (p. 6)

Explica el Tío Zumbón cómo ha construido sus autómatas, cómo los hace moverse con resortes y hablar como humanos:

> Por medio de esas figuras
> vais a ver representados
> los sucesos más notables
> que trajo al mundo este año.
> Pero si no lo veis todo
> claramente en algún cuadro,
> no me echéis a mí la culpa,
> sino a este tiempo tan… malo,
> que a veces con sus vapores
> deja el cristal empañado.
> Si alguno en mis aleluyas
> se encuentra con su retrato,
> y no le gusta, le ruego
> que benévolo y magnánimo
> considere que yo copio
> del natural lo que hallo,
> y que no pongo ni quito,
> no hago negro lo que es blanco.
> Por consiguiente, el que silbe,
> sepa que él es el silbado. (pp. 7-8)

Diorama, tutilimundi, autómatas (en realidad, comediantes actuando como tales), payasos de circo. Y con un guiño a otro peculiar modo de literatura popular: las aleluyas. Cada escena será como un pliego de aleluyas. La embocadura del diorama como las ventanas o recuadros de aquellos pliegos. Una mezcla de formas de expresión popular alienta en la construcción de este peculiar retablo del Tío Zumbón. Todo sirve para mostrar la realidad satíricamente teatralizada. Establecido el juego y ubicado cada uno en su sitio podía comenzar el diorama a mostrar la realidad española: el escenario del diorama es un espejo que devuelve una imagen fiel de quienes a él se asoman. Los defectos no son del espejo, sino de quien se mira. Cuando lo considere oportuno, el Tío Zumbón hará comentarios; el público

—en cualquiera de sus dos niveles— también se sumará participando en el juego y hasta en una ocasión un comediante autómata saldrá del diorama para relatar al público desde el proscenio la historia de la Casa del Gobierno a lo largo del siglo XIX.

Son siete las aleluyas o acontecimientos del año repasados siguiendo siempre el mismo esquema: un preludio con comentarios del Tío Zumbón y Periquillo al que sigue la escena una vez que Periquillo mueve el resorte del teloncillo del diorama o tutilimundi: las conspiraciones políticas; la política internacional; la moda; la casa del gobierno totalmente apuntalada y rodeada de hombres con picos dispuestos a demolerla; la situación del teatro; el pronóstico para 1868, que resultaba tan negro que al alzarse el teloncillo el cuadro aparecía totalmente oscuro ante la sorpresa del público (detalles de las aleluyas en Rubio Jiménez, 1995: 135-139). Era una mancha negra igual que las que los periódicos y revistas satíricas insertaban en sus columnas censuradas o tachadas. El Tío Zumbón advierte:

> Señores, se me ha olvidado
> hacerles una advertencia,
> y es, que este cuadro es de magia,
> y a ser visto no se presta
> sino de aquel que en política
> tenga limpia la conciencia.
> El que lleve un pecadillo,
> por diminuto que sea,
> no verá en él sino sombras.
> Quien clara la vista tenga,
> explíquelo a su vecino,
> y le dará una sorpresa;
> aunque dudo que en España
> haya muchos que le vean. (p. 40)

Los viejos prejuicios de sangre del retablo cervantino son sustituidos por esta apelación a la limpieza política con similar resultado. Un espectador ve algo, pero se niega a contar lo que ha visto en política por temor a las consecuencias. Lo sugerido va más lejos que lo mostrado. La teatralidad de la revista es así muy cervantina.

El modelo más inmediato de Gutiérrez de Alba en el momento de crear la revista teatral, sin embargo, eran las revistas teatrales cómicas que estaban de moda en París como reconocía él mismo (Campos Díaz, 2016: 98). Era allí donde el uso del término *revista*, aplicado a piezas teatrales cuyo objetivo era el repaso de la actualidad, se había popularizado. Se trataba de series de escenas aisladas donde se realizaba un recuento de acontecimientos personificados en algunas figuras. En su forma más común era un repaso de los sucesos relevantes ocurridos en el año anterior. El caso es que la vida política española era muy turbulenta en aquellos años y revisarla en la escena con cierta actitud crítica un verdadero reto por los vigilantes ojos de los censores. Iba a ser con el correr de los años cuando a los modelos franceses se añadieran cada vez más elementos de parentesco cervantino como son los casos citados.

Eran modelos complementarios y no erraba Díaz Benjumea al emparentar estas revistas con el teatro cervantino cuando las prologó al ser editadas juntas coleccionadas en el volumen *Teatro político-social*, en 1869. Cada obra, no obstante, mantuvo su paginación y los datos editoriales de sus ediciones sueltas anteriores (Gutiérrez de Alba, 1869).

Su relación con el teatro cervantino puede estudiarse en diferentes aspectos, pero aquí apuntaré brevemente dos: la construcción alegórica de espacio escénico y de los personajes. Los subtítulos de las piezas con su gran variedad y sus mixturas, ya anuncian que se trata de un teatro altamente artificioso, verdaderas *alegorías* de la situación política para cuya construcción recurre a cuanto su ingenio le sugiere, ideando para sus revistas fábulas que en tres ocasiones son calificadas como «fantásticas», ya que sus «cuadros» consisten en heterogéneos desfiles de personajes mezclándose personajes dramáticos convencionales con figuras alegóricas que materializan ideas, haciendo visibles ideas y otras entidades. Cervantes señaló el camino en cuatro de sus piezas que ofrecen ya un repertorio de posibilidades de figuras alegóricas: *La Numancia* con España (acto I), el Duero (II), la Guerra y la Enfermedad (IV) y la Fama (V); *Los tratos de Argel* con un demonio, la Necesidad y la Ocasión; *La casa de los celos* con demonios, un espectro (¿la Muerte?), el Horror, el Temor, la Sospecha, la Curiosidad, la Desesperación, los Celos, Merlín, Venus, Cupido, la Mala Fama, la Buena Fama… o en *El rufián dichoso*: un ángel, demonios y abriendo la discusión sobre la evolución del teatro en la jornada segunda la Comedia, situación que no difiere con el repaso de la situación del teatro en los años revisados que Gutiérrez de Alba hace en alguna de sus revistas (un cuidado recuento en Andrés, 1998). El careo con los *dramatis personae* del dramaturgo andaluz nos mostraría cuánto debe su ingenio al de Cervantes.

Gutiérrez de Alba construye sus ingeniosas alegorías con materiales muy heterogéneos y de parentesco cervantino. Idea espacios alegórico-simbólicos para las acciones: unas ruinas en *1864 y 1865*, por un lado invernales y con una sepultura para representar el año acabado y, por otro, un arca cuna del año nuevo: de ellos saldrán los personajes alegóricos correspondientes. En *Revista de un muerto*, el palacio de la eternidad con dos galerías, una perteneciente al pasado con una multitud de esqueletos y otra al porvenir. Equivalen a la cuna y a la sepultura de la revista anterior. Saturno como dios del tiempo preside el escenario y ordena las escenas. Los dos cuadros de *1866 y 1867* contraponen los dos años como «El testamento de un pobre» y «El año nuevo». Algo parecido ocurre en *Don Carnaval y Doña Cuaresma* enfrentándolos. *Enfermedades secretas* establecía una puja entre dos médicos, que representan dos maneras de entender la medicina.

Ubicó *La dote de Patricia* en un patio de vecinos y por él desfilan las provincias españolas, lo mismo que en *¿Quién será Rey?* lo hacen los pretendientes a la corona —francés, portugués, bávaro, italiano, inglés— por delante de la España surgida de un campo en ruinas, con un coro al fondo donde sus miembros están vestidos con los trajes característicos de las diferentes regiones españolas. En *Afuera pasteleros* había sido una pastelería en la que concurrían diferentes políticos afanándose en el pasteleo político (detalles en Rubio Jiménez, 1995: 129-134).

La contraposición de tiempos, ya años, ya estaciones y festividades, comparte protagonismo con imágenes de la patria en ruinas sobre las que se lanzan mensajes de regeneración. ¿Cómo olvidar la aparición de la Patria en *La Numancia* como modelo?

Más difícil es reducir a esquema los procedimientos utilizados en la construcción de los personajes por su diferente naturaleza y funcionalidad en las alegorías. Algunos son encarnaciones de conceptos morales o de abstracciones simbólicas, otros con origen variadísimo. Cada una de las piezas tiene en este aspecto su propia dinámica que no es posible sintetizar aquí. Su desfile, además, no responde solo al severo modelo moral de *La Numancia*, sino que en muchas ocasiones los desfiles de personajes de estas revistas tienen más que ver con los desfiles entremesiles de perjudicados o pretendientes. La revista entra a saco en los otros géneros teatrales para crear su propia teatralidad y bien puede decirse como del entremés que su genero es inestable, «zigzagueante entre la historia y la revista, la fantasía y el cuadro de costumbres» (Asensio, 1965: 40).

Después de esta breve aproximación al asunto, no cabe duda de que Díaz Benjumea no erraba al emparentar aquel teatro con la tradición cervantina por su intencionalidad satírica y por los procedimientos escénicos ideados. Confirma que la herencia de Cervantes en la cultura española es inmensa también en formas teatrales que el canon ha ido dejando injustamente orilladas.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés, Christian (1998), «Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes», en Antonio Pablo Vernat, coord., *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 545-558.

Asensio, Eugenio (1965), *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.

Baras, Alfredo (1989), «Teatralidad del *Quijote*», *Anthropos*, 98-99, 98-101.

Botrel, Jean-François (1986), «Diego Corrientes ou le bandit généreux: fonction et fontionnement d'un mythe», en *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez y Universidad Complutense, 241-266.

Campos Díaz, José Manuel (2016), *José María Gutiérrez de Alba (1822-1897): biografía de un escritor viajero*, Universidad de Sevilla. Tesis doctoral inédita.

Díaz Benjumea, Nicolás (1869), «Teatro político-social de D. José María Gutiérrez de Alba», *El Museo Universal*, núms. 8, 9, 12, 16 y 18, febrero y marzo de 1869.

García Maestro, Jesús (2013), *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum.

Gutiérrez de Alba, José María (1869), *Teatro político-social de José María Gutiérrez de Alba*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa. Con un «Juicio crítico del teatro político-social» de N. Díaz Benjumea, que reproduce los artículos de *El Museo Universal* en las pp. 5-32.

Hartzenbusch, Juan Eugenio, y José Fernández Bremón (1904), *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos. Apuntes recogidos y coleccionados por J. E. Hartzenbusch y un prólogo de D. José Fernández Bremón. Edición corregida y aumentada*, Madrid, Est. Tipográfico de Sucesores de Rivadeneyra.

Montijano Ruiz, Juan José (2009), *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*, Granada, Universidad de Granada, tesis doctoral.

Montijano Ruiz, Juan José (2011), *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*, Madrid, Fundamentos.

Pérez Capo, Felipe (1947), *El Quijote en el teatro. Repertorio cronológico de 290 producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*, Barcelona, Milla.

Rubio Jiménez, Jesús (1984), «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo*, 39-40, 193-231.

Rubio Jiménez, Jesús (1994), «José María Gutiérrez de Alba y los inicios de la revista política en el teatro», *Crítica Hispánica*, XVI-1, 119-140.

Rubio Jiménez, Jesús (1995), «Teatro y política: *Las aleluyas vivientes* de José María Gutiérrez de Alba», *Crítica Hispánica*, XVII-1, 127-141.

Rubio Jiménez, Jesús (1998), «José María Gutiérrez de Alba: creador de la revista teatral política», en *Actas del Simposio Nacional. Literatura y política en el siglo XIX: José María Gutiérrez de Alba*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 83-101.

Torres Nebrera, Gregorio (1992), «Don Quijote en el teatro español del siglo XX», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7, 93-140.