

EL CONFLICTO DE 1808 EN EL TEATRO ESPAÑOL*

Ana M.^a Freire

UNED (Madrid)

La guerra en el teatro durante la guerra

La Guerra de la Independencia como asunto teatral surge durante la misma contienda. Es más, desde el primer momento de la misma. Por primera vez, y como fruto de una necesidad, nace en España el teatro patriótico. Antes de 1808 se escribieron obras dramáticas con mayor o menor contenido propagandístico, pero la utilización consciente y sistemática del arte dramático a favor de la causa de la patria, hasta el punto de que, al imprimirse, estas obras formen parte de colecciones llamadas de *teatro patriótico*, no se había dado antes en España¹.

La historia contemporánea sube así a los escenarios españoles, de un modo que tiene algo de periodístico, porque lo que para nosotros es historia era, para el público de 1808, la actualidad palpitante². Hasta

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación HUM2006-02641 del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

¹ Había existido en Francia, en época de la Revolución. Véase Henri Welschinger, *Le théâtre de la Révolution, 1789-1799, avec documents inédits*, Gènevve, Slatkine Reprints, 1968 (réimpression de l'édition de Paris, 1880).

² Con más amplitud me he ocupado del teatro durante la Guerra de la Independencia en «Teatro político durante la Guerra de la Independencia española», publicado en Víctor García de la Concha, director, y Guillermo Carnero, coordinador, *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 872-885, y «El definitivo escollo del proyecto neoclásico de reforma del teatro. (Panorama teatral de la Guerra de la Independencia)», publicado en *Teatro Español del Siglo XVIII* (ed. de Josep M.^a Sala Valldaura), Lleida, Universidad, 1996, tomo I,

entonces, pocas veces se había visto sobre las tablas a los personajes del momento. Sin embargo, durante la Guerra de la Independencia, actores profesionales y cómicos aficionados encarnarán a Fernando VII, a Wellington o a Castaños, y también a Napoleón, a José Bonaparte o a Murat, y a tantos otros personajes históricos contemporáneos, en obras serias o burlescas, a través de las que puede seguirse paso a paso el curso de la guerra³.

Autores hoy sólo recordados por los investigadores de este período eran entonces bien conocidos. Gaspar Zavala y Zamora, Félix Enciso Castrillón, Francisco de Paula Martí, Francisco Garnier González, Lucas Alemán, Agustín Juan y otros que se ocultan bajo seudónimos, anagramas o iniciales, estrenaron entonces buen número de obras patrióticas y políticas. Porque del teatro patriótico no tardó en derivar, sin que éste desapareciera, el teatro político, al dividirse las opiniones de los españoles tras la convocatoria de las Cortes de Cádiz. La actualidad política irrumpe en el teatro. Autores liberales zahieren a sus contrarios con piezas como *El servil sin máscara*, o dramas como *La Constitución vindicada*, y los serviles responden con comedias como *Los liberales o los filósofos del día, sin máscara y sin rebozo*.

Los textos de estas obras se imprimen y reimprimen en los más distantes puntos de España, para que puedan ser leídos y representados no solo en los teatros, sino también en reuniones familiares de amigos y vecinos. Los editores de *España encadenada*, *Napoleón rabiando*, *La noche de Zaragoza*, *Los serviles o el nuevo periódico* ponderan su facilidad de representación por el corto número de personajes, o porque no hay cambio de decorados, o porque sólo intervienen personajes masculinos.

pp. 377-396. Ambos trabajos están ahora recogidos en Ana M.^a Freire López, *Entre la Ilustración y el Romanticismo (La huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura Española)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.

³ Sirvan de muestra *El Príncipe Don Fernando de Borbón o La Causa de El Escorial*, *El Día Dos de Mayo de 1808 en Madrid*, y *muerte heroica de Daoíz y Velarde, El Rey de España en Bayona* —y varias más dedicadas al cautiverio de Fernando VII—, *Defensa de Valencia y castigo de traidores*, *El Congreso de Bayona*, *Dupont rendido o el triunfo del patriotismo en los campos de Bailén*, *Después de un gozo dos penas, y fuga de Madrid del Rey Botellas*, *La alianza de España*, *La defensa de Gerona*, *El sitio de Calatayud por el Marte Empecinado*, *Pitipieza, ¿Qué es Constitución?*, *La Constitución vindicada*, *La batalla de los Arapiles o derrota de Marmont*, *La entrada de Lord Wellington en Madrid*, *El sitio del empéreo gaditano por las tropas del monstruo más tirano*, *Terminada opresión de los franceses y feliz reconquista de Sevilla*, *El Lord Wellington triunfante en los campos de Vitoria*, *La derrota del Mariscal Soult en los campos de Pamplona el 30 de julio*, *Zaragoza reconquistada por don Francisco Espoz y Mina*, entre muchas otras.

Aunque los autores tienen conciencia de estar consignando sucesos de trascendencia histórica, la calidad literaria de estas obras de circunstancias es muy inferior a su eficacia en favor de la causa española contra la invasión francesa. Es un teatro popular, de mayorías, que contradice casi todos los preceptos del arte dramático defendidos por Leandro Fernández de Moratín y por los partidarios del proyecto de reforma del teatro español. No sólo no se cuidan los autores de respetar las clásicas unidades de lugar, acción y tiempo, sino que apelan a los sentimientos de los espectadores, antes que a la razón, utilizan recursos escenográficos espectaculares, heredados de las comedias militares del siglo XVIII y de los autos sacramentales, prohibidos desde tiempos de Carlos III, e introducen en ellas otros «desafueros», si se juzgan las cosas desde el punto de vista neoclásico.

La guerra en el teatro después de la guerra

El regreso de Fernando VII en 1814 determinó el final de este teatro de circunstancias, escrito con la urgencia que éstas imponían. Terminada la guerra, sobreviene un silencio de años en que la Guerra de la Independencia deja de ser tema literario y teatral y, si se recuerda excepcionalmente en el Trienio Liberal, es más por haber sido el marco en que se fraguó la Constitución de Cádiz que por deseo de recordar sobre las tablas los sucesos que habían hecho vibrar a los espectadores entre 1808 y 1814⁴.

A la muerte rey tienen lugar los primeros estrenos del nuevo teatro romántico, cuyo advenimiento se venía gestando, fuera y dentro de España, desde años atrás, y la Guerra de la Independencia no vuelve a ser tema literario o teatral hasta después de terminada la primera guerra carlista en 1839.

El año del matrimonio de Isabel II con don Francisco de Asís se publican las primeras novelas históricas que recrean aquellos sucesos y, también a partir de entonces, se estrenan los primeros dramas: *¡El dos de mayo!* (1846), de Roque Barcia; *El sitio de Zaragoza en 1808* (1848), de Juan Lombía; *El dos de mayo* (1848), de Santana, Montemar y Suá-

⁴ He tratado este tema de forma más extensa en «El teatro político durante el reinado de Fernando VII», publicado en *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, cit. pp. 293-300, también recogido ahora en el libro mencionado en la nota número 2.

rez Bravo, y la primera zarzuela ambientada en la Guerra de la Independencia, *La batalla de Bailén* (1849), sólo firmada con las iniciales de su autor, D.F.M.

En la década de los cincuenta, en la que el tema de Bailén reaparece en forma de drama en *La batalla de Bailén* (1858), de Pedro Niceto de Sobrado, la Guerra de la Independencia es ya asunto frecuente de obras dramáticas dedicadas, en su mayor parte, a los sucesos del 2 de mayo y a la heroica defensa de Zaragoza. También es durante esos años cuando Pedro Antonio de Alarcón ambienta varias de sus *Historietas Nacionales* en la Guerra de la Independencia: *El extranjero* (1854), *El afrancesado* (1856), *¡Viva el Papa!* (1857), *El carbonero alcalde* (1859) y *El ángel de la guarda* (1859). Las dos últimas, fechadas el mismo año de la Guerra de África, contribuyen a avivar el sentimiento patriótico de los españoles, tan necesario en aquellas circunstancias, y coinciden con la publicación de nuevas novelas históricas sobre la Guerra de la Independencia. En el teatro lírico, por el contrario, no volveremos a encontrar los sucesos de 1808 hasta después de la Revolución del 68, momento a partir del cual su presencia no hará sino incrementarse, también por el creciente auge del género lírico: en las dos últimas décadas del siglo se estrenan no menos de una docena de zarzuelas sobre los sucesos de 1808.

Será la proximidad del primer centenario del comienzo de la guerra la que despertará de nuevo el interés por ella y propiciará nuevos estrenos, tanto del teatro lírico como del declamado.

Centrándonos ahora en este último⁵, no encontramos en el *corpus* grandes obras dramáticas, que merezcan un estudio individual. Interesan más en su conjunto, como sintomáticas que son de la constante presencia de los sucesos de 1808 en los escenarios españoles durante más de cien años, y mayor interés tiene atender a los rasgos comunes que configuran los estereotipos que circularán hasta la fecha del primer centenario.

Los episodios más frecuentes

Del mismo modo que durante la Guerra de la Independencia el teatro referido a ella tenía carácter de actualidad y, por tanto, en algún

⁵ Sobre el teatro musical véase Ana María Freire López, «La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)», en Actas del *Congreso Internacional Guerra, sociedad y política (1808-1814)*, Universidad Pública de Navarra, 21-24 de noviembre de 2007 (en prensa).

sentido, periodístico, en la segunda mitad del siglo el teatro aborda aquellos mismos sucesos con mentalidad histórica, sobre la que se tejen argumentos de ficción. Viven todavía muchos testigos y protagonistas. Los acontecimientos no se pueden desfigurar. Los supervivientes son los garantes de la historicidad de los hechos que subyacen a los argumentos de ficción.

Los títulos de tragedias, dramas o zarzuelas, por demás expresivos de su contenido argumental, en la mayoría de los casos, son reclamo para los espectadores, que saben a qué atenerse cuando van a ver *El Dos de Mayo*, *La batalla de Bailén*, *Alcalá por el Empecinado*, *Agustina de Aragón* y tantas más. No buscan los autores originalidad en los títulos ni en los temas: los sucesos del 2 de mayo atraen por sí mismos, al igual que nombres emblemáticos y evocadores como Bailén, Zaragoza o el Bruch.

El mayor número de estos dramas tiene como asunto el 2 de mayo madrileño, al que también se dedican loas que abren las funciones conmemorativas de la fecha, aunque sea otro el tema de la obra principal de la función. Los sucesos se abordan, sin embargo, desde diferentes ángulos: el levantamiento popular, el aspecto militar, centrado en el Parque de Artillería de Montealeón, o el político, menos frecuente.

En este sentido resulta original el enfoque de *¡El dos de mayo!* (1846), de Roque Barcia, que comienza en una pequeña plaza en las inmediaciones del Palacio Real con la conversación de dos cortesanos, uno de los cuales viene de Palacio. Las escenas no tienen lugar en calles, plazas o tabernas, como es frecuente, sobre todo, en las zarzuelas, sino que los sucesos del 2 de mayo se desarrollan en escenarios interiores, ya en el salón del palacio de Godoy, donde habita Murat, ya en el alojamiento de Daoíz en el Parque de Artillería, o en un gran salón de la planta baja del Palacio Real.

En Montealeón y sus alrededores tiene lugar la acción de *El dos de mayo* (1848), de Santana, Montemar y Suárez Bravo —obra muy floja, a pesar de haber intervenido en ella tres autores—, lo mismo que la de *La independencia española o el pueblo de Madrid en 1808* (1856), de Ramón de Valladares y Saavedra y Francisco Botella y Andrés, donde son Daoíz y Velarde quienes promueven el levantamiento del 2 de mayo, para impedir que se lleven al infante don Francisco, porque conocen la noticia desde el día anterior. No termina con la muerte de los héroes. El autor, sin duda liberal, necesitaba que Daoíz cerrara este drama en prosa con unos encendidos versos llamando a la unidad de los españoles, en la que dice que no tienen cabida ni franceses ni —el anacronismo es de los autores— serviles.

La ambientación de *El dos de mayo* (1854), drama de Juan José Nieva y Cayetano de Suricalday, semejante a la de de muchas zarzuelas, tiene lugar en barrios castizos poblados de personajes populares y escenas costumbristas. Lo mismo ocurre en *La afrancesada* (1910), de Jesús Vilanova y Fernando Calleja, que comienza en un bodegón donde se encuentran manolos y majas, chisperos, soldados y oficiales franceses y españoles, y que arranca con una escena costumbrista de guitarra y coplas.

Resulta significativo que el autor de *Madrid en el Dos de Mayo* (1868), Pedro Escamilla, califique su obra no de drama histórico, sino «drama de costumbres populares», aunque en él recrea los hechos del 2 de mayo en torno al Parque de Artillería de Monteleón, en medio de una trama de amores y celos en que están involucrados Ruiz, Velarde y Daoíz. Se encuentran en esta obra casi todas las constantes que han prevalecido hasta hoy en la literatura sobre el 2 de mayo: el pueblo hartado de las humillaciones y atropellos de los imperiales; franceses borrachines que intentan propasarse con mujeres aguerridas, que les plantan cara; algún militar deslumbrado por Napoleón que, sin embargo, se enfrenta a los franceses para defender a la patria; algún afrancesado que hace un desafortunado papel; y cobardes a los que convierten en valientes las circunstancias, así como rivalidades amorosas entre personajes, que se saldan con un apretón de manos o un abrazo ante la necesidad de luchar contra el enemigo común⁶. El censor, el dramaturgo Narciso Serra, no encuentra nada que objetar al terrible final de esta obra, en la que al grito de Simplicio «¡Viva España!» responde Blas: «...Sí, hijos míos... ¡¡¡Pero matando franceses!!!»

El grito de independencia o Móstoles en 1808 (1883) aborda el levantamiento del 2 de mayo en Madrid desde la villa de Móstoles, de forma semejante a la representación que no hace mucho ha tenido lugar en esta localidad madrileña. También en 1883 todo Móstoles se implicó en este drama de autor mostoleño, Juan de Ocaña Prados, costeada por el Ayuntamiento, en donde entonces era concejal un descendiente del alcalde Andrés Torrejón⁷.

⁶ Es interesante el caso de *Agustina Zaragoza* de Eduardo Bustillo, donde el tema, ya en 1878, se trata, de forma explícita, en una clave tan noventayochista como la de Caín y Abel.

⁷ En la transmisión de los acontecimientos, además de las fuentes históricas y literarias, tuvo gran peso el relato oral, de una generación a otra, de quienes los vivieron. Los menores detalles coinciden en las diferentes versiones de lo ocurrido el 2 de mayo, desde el llanto del infante don Francisco a las detenciones por llevar at

Fuera de las obras dedicadas expresamente a los sucesos de aquel día, el 2 de mayo madrileño es un referente para los personajes de muchas otras obras, ambientadas en diversos lugares de España. En *La jota aragonesa* (1866), de Antonio Hurtado y Gaspar Núñez de Arce, y en *Agustina Zaragoza* (1878), de Eduardo Bustillo, obras que se desarrollan durante el primer sitio de Zaragoza, o en *Los franceses en España* (1863), cuya acción transcurre en Pamplona, en 1813, los personajes evocan el 2 de mayo madrileño como ejemplo y estímulo.

A las obras dedicadas al 2 de mayo siguen en número las que recrean los sucesos de Zaragoza, en las que no suele faltar ni el homenaje a la mujer patriota, personificada con frecuencia en Agustina de Aragón, ni las manifestaciones de religiosidad en torno a la Virgen del Pilar. Desde *El sitio de Zaragoza en 1808* (1848), de Juan Lombía, a *Pilar de Aragón* (1895), de Pedro Sañudo, no falta nunca la devoción popular a la Virgen, cuya imagen aparece en hornacinas o cuadros y bordada en estandartes.

Los sucesos de Cataluña se ponen en escena en *El sitio de Gerona* (1878), de Molgosa Valls, y en el drama *Gerona* (1893), de Benito Pérez Galdós, basado en el episodio nacional homónimo, una de las obras que se repusieron y reeditaron con motivo del primer centenario, en 1908. La intencionalidad histórica de la obra de Molgosa es indudable. El autor introduce el texto impreso con un resumen de los hechos reales sobre los que ha trazado el argumento de ficción. El autor contó además con un precedente, la novela *¡Atrás el extranjero!* (1861), de Manuel Angelón, con la que su drama tiene semejanzas temáticas y estructurales.

Sin ánimo de ser exhaustiva, añadiré que en Navarra se ambientan *Los franceses en España* (1863), de Antonio Mendoza, que recrea la liberación de Mina de la cárcel de Pamplona, donde está prisionero de los franceses y sentenciado a muerte, y *El lego de San Francisco o la independencia española* (1878), de José Mota González, con argumento de ficción.

Todas estas obras no se representaron sólo en los lugares donde tuvieron lugar los sucesos que evocan, ni únicamente en las fechas in-

mas como un cortaplumas o unas tijeras, pasando por la voz de alarma, casi siempre dada por una mujer, o el corte de las correas del carruaje preparado para llevarse al infante. La muerte de Daoíz se transmite de forma casi exacta: un jefe francés pide parlamento atando un pañuelo blanco a una espada (en otras obras es una bayoneta) y, cuando Daoíz se acerca, es traicionado y muerto.

mediatas a su estreno. Sirva de muestra la última mencionada, de la que existe constancia de representaciones en teatros madrileños y andaluces⁸ y que fue repuesta y reeditada en 1908.

El tratamiento literario de los personajes históricos durante la guerra

Pero volvamos a 1808 porque, si hay diferencias en el modo de recrear los sucesos durante y después de la Guerra de la Independencia, son mayores las que existen entre esas dos épocas en el tratamiento de los personajes que intervinieron en ella.

Durante la guerra, y especialmente en los primeros momentos de ella, Fernando VII es presentado en el teatro como víctima inocente de la traición perpetrada por Napoleón. Su cautiverio en Francia, junto con el resto de la familia real española, es el motivo de numerosas piezas unipersonales o melólogos, tan en boga en el siglo XVIII recién terminado, en los que Fernando lamenta en escena sus desgracias y los motivos que le han conducido a su situación presente, ya con abatimiento, ya con exaltación, que una música adecuada acompaña convenientemente. Los títulos son elocuentes: *Fernando VII en el Palacio de Valencey*, *Quejas del Rey D. Fernando VII desde su prisión a sus leales vasallos* o *Soliloquio de Fernando VII, Rey de España, en su destierro*, entre muchos otros. También protagonizan soliloquios o unipersonales patéticos Palafox —*El héroe zaragozano, honor de España, terror de Francia, y asombro de la Europa*, Palafox—, Ballesteros —*Ballesteros*— y otros héroes españoles.

Fernando VII aparece, además, durante aquellos años, en obras de mayor extensión, siempre con una caracterización positiva, claramente propagandística. Así en *Fernando y Napoleón en sencilla diversión*, *Fernando VII de Borbón, rey de España* o *La catástrofe de Bayona*, *Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona*, *El Príncipe Don Fernando de Borbón o la causa de El Escorial* o *El Rey de España en Bayona*, que tuvo continuación en *Fernando VII preso, o segunda parte del Rey de España en Bayona*, en donde también son personajes teatrales otros miembros de la familia real española (Carlos IV, la reina María Luisa, el infante don Carlos), además de Godoy, Pedro Cevallos y el mismo Napoleón.

⁸ Constan los repartos de cuatro teatros donde se representó: Novedades, Eslava, Romea (Sevilla, 13 de junio de 1878) y Teatro del Duque (Sevilla, 4 de diciembre de 1878).

Ballesteros, el marqués de la Romana, Castaños y otros muchos protagonistas de la guerra lo fueron también de obras dramáticas en las que se pone de manifiesto su valentía y amor a la patria. *La batalla mora por Ballesteros y entrada de los españoles en Málaga*, *El terror de los franceses y defensor de los andaluces*, *D. Francisco Ballesteros*, *La retirada del Norte por el Marqués de la Romana*, y las obras dedicadas a la batalla de Bailén, en las que Dupont hace el papel de gran derrotado, son buena muestra de ello.

La relación de personajes históricos españoles que se convierten en figuras teatrales durante la contienda es relativamente amplia. A Daoíz y a Velarde me referiré más adelante, porque su presencia en el teatro se incrementa notablemente después del fin de la guerra, aunque durante ella no podían faltar en una de las obras más representativas, la tragedia de Francisco de Paula Martí *El día Dos de Mayo de 1808 en Madrid*, y *muerte heroica de Daoíz y Velarde* (1813), donde son ejemplo vivo de patriotismo.

Al heroísmo del Empecinado y de los dos Mina, entre otros guerrilleros, se dedicaron numerosas obras propagandísticas entre las que se cuentan: *Entrada del Empecinado en Valencia*, *El héroe de Somosierra, alias el Empecinado*, *El heroico Empecinado en los campos de Alcalá*, *El sitio de Calatayud por el Marte Empecinado*, *Mina en los campos de Arlabán o El ataque del convoy*, *El valiente Espoz y Mina*, *El patriotismo o los héroes de Mina* o *Zaragoza reconquistada por don Francisco Espoz y Mina*.

La caracterización de todos estos personajes durante la guerra es, por lo general, muy simple. Pocas veces las acotaciones detallan su apariencia física, y su categoría moral la conocen los espectadores a través de sus palabras y de sus actitudes, que ponen de manifiesto su amor a la patria, su valor y su abnegación.

Lo contrario ocurre con los personajes franceses, quienes, además de caracterizarse a sí mismos por sus gestos y palabras, son presentados por los autores de las obras —en especial las burlescas, que son muchas— con detalles que los rebajan a los ojos del público.

Napoleón, que durante la guerra también protagoniza algún unipersonal paródico —*Napoleón*, *Napoleón desesperado*, *La muerte de Bonaparte*—, aparece en el reparto de obras extensas, tanto serias como burlescas, y, dependiendo del género, se le caracteriza bien como la encarnación de una ambición sin escrúpulos, aunque tratado con cierto respeto distante, bien como un personaje cómico al que ni los propios diablos quieren admitir en el infierno. *El fin de Napoladrón por sus mismos secuaces* es una tragedia burlesca en un acto, en la que se in-

serta «una carta del Infierno al Emperador de los diablos, en que le da quejas de su mal proceder», cuya segunda parte se titula *Napoleón y sus satélites residenciados por el rey del abismo*. En *Napoleón rabiando* comparte protagonismo con otros personajes que en el reparto se llaman «el Rey Pepe, su hermano; Lebrac, Legrin, generales; Duroc, secretario de Napoleón», y el autor sitúa la escena en el gabinete del palacio de Bayona, aunque considera que mejor sería localizarla en los infiernos.

José Bonaparte sólo protagoniza piezas burlescas. Una de las más antiguas, ya representada en Madrid en noviembre de 1808, es *El sermón sin fruto, o sea José Botella en el Ayuntamiento de Logroño*, pieza en un acto de Félix Enciso Castrillón, en la que el rey se emborracha en escena, afianzando así el estereotipo de bebedor que circuló por España. También es muy temprana *El sueño del tío José, que quiso ser primero y quedó cola*. Pero fue en 1813 y 1814, cercano el final de la contienda, cuando proliferaron las obras antijosefinas. Se repusieron y reeditaron obras estrenadas con anterioridad —*La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida*— y se escribieron otras nuevas, a propósito de acontecimientos recientes, como *El mayor triunfo de España en los campos de Vitoria, la fuga del rey José y prisión de afrancesados, Aventuras del Rey Pepe en Madrid* o *La exclamación de Josef Botellas por su tesorería en los campos de Miranda*.

Si los unipersonales, melólogos o soliloquios con música alegórica protagonizados por españoles tenían carácter patético, los dedicados a personajes franceses son invariablemente paródicos o burlescos. Murat fue uno de los objetivos preferidos para estas piezas breves, durante el corto pero imborrable período de su estancia en Madrid. El sentir popular coincidía plenamente con la intención propagandística de los autores de *Murat oyendo Misa*, *La muerte de Murat* o *Murat desenmascarado*.

Dupont nació para el teatro a raíz de su derrota en Bailén, que dio lugar a varios dramas, entre los que se cuenta el drama *Dupont rendido en los campos de Bailén* o *El triunfo del patriotismo*, atribuido a Agustín Juan de Poveda. El mariscal Soult fue objeto de varias obras burlescas, propiciadas por sus fracasos, que dieron pie al soliloquio con música *Agitaciones del Mariscal Soult en el sitio de Cádiz* y a la comedia *La derrota del mariscal Soult en los campos de Pamplona*, atribuida a Francisco de Paula Martí. En cuanto a Marmont, es ineludible personaje en *La batalla de los Arapiles* o *derrota de Marmont*, aunque con anterioridad se le había dedicado algún melólogo como *Las agonías del Mariscal Marmont, o sea sus últimos momentos*.

No termina aquí la lista de personajes aborrecidos, a los que habría que añadir a Godoy —*La caída de Godoy* y *exaltación de Fernando VII*

al trono—, a Juan de Matía y Satini —*La audiencia de Satini*—, al general Lechi —*Lechi burlado*— y a tantos más.

Entre los aliados fue sin duda Wellington el personaje que tuvo mayor protagonismo, tanto en el campo de batalla como en los escenarios, si bien en éstos no tiene un papel principal —siempre positivo— hasta después de la batalla de los Arapiles: *La batalla de los Arapiles o derrota de Marmont*, *Entrada del Lord Wellington en Madrid*, *Un triunfo de Lord Wellington en los campos de Miranda*, *Lord Wellington triunfante en los campos de Vitoria*.

En líneas generales, las diferencias entre la caracterización de los personajes españoles y aliados y la de los franceses es, durante la guerra, la que puede haber entre un retrato y una caricatura. En ésta se acentúan los rasgos más acusados del individuo, que, cuando es visto desde una óptica negativa resulta grotesco. Si un personaje como Fernando VII sólo aparece en obras serias, José Bonaparte suele aparecer en las burlescas. En los pocos casos en que no es así se acentúan sus defectos por la técnica del contraste, como ocurre en *El triunfo mayor de España*, de Valladares de Sotomayor. En cuanto a Napoleón, más temido y más odiado, impuso por lo general más respeto a los dramaturgos que su hermano José, siempre apodado con distintos mote —Pepe Botellas, el rey Pepino—, aunque también a Napoleón se le llamó de palabra y por escrito Napoleadrón o Napoleón Malaparte.

El tratamiento literario de los personajes históricos después de la guerra

Mucho cambia la imagen de todos estos personajes históricos después de 1814. Al compadecido y deseado Fernando VII de los años de la guerra cuesta reconocerlo en las obras en que aparece durante el Trienio Liberal. Se trata de una imagen deformada, que en nada corresponde a la realidad, en que se le presenta como el primer rey constitucional de España. Por otra parte, cuando en 1846 reaparece en los escenarios españoles la Guerra de la Independencia, los títulos de los primeros dramas antes reclaman la atención sobre los acontecimientos memorables que sobre los personajes que la protagonizaron. ¿Qué ha sido de ellos? Pues que una vez terminada la guerra, quienes entonces significaron algo —Napoleón, Fernando VII, José Bonaparte, Wellington— dejaron de interesar como personajes literarios y teatrales.

Hasta 1856 no encontramos el nombre de un personaje histórico de la Guerra de la Independencia en el título de una obra dramática. Se trata de *Napoleón en España*, drama en tres actos y en verso de

Maximino Carrillo de Albornoz y Sebastián Fernández de Mobellán, que pone en pie un posible sucedido, protagonizado por el emperador, cuando en noviembre de 1808 vino a España y decidió reunirse con su hermano José en Vitoria, antes de continuar camino hacia Madrid. El argumento no tiene pretensiones de historicidad, pero el personaje de Napoleón, que se comporta con la dignidad de quien está persuadido de su propia grandeza, es tratado con un respeto nunca antes visto en el teatro español, aunque la superioridad moral del honrado patriota que le da la réplica es muy evidente.

Desde entonces hasta 1915 no se dedica ninguna otra obra seria al emperador. Se trata de *Napoleón*, un drama histórico de José Pablo Rivas, más emparentado con la narrativa que con el arte dramático, pues carece de verdadera trama, intriga o acción. Cada uno de sus cinco actos recrea un hito de la vida de Bonaparte, tal como lo mostraban las biografías que a lo largo del siglo XIX se habían ido publicando. La creación del personaje de Napoleón es neutra o pretendidamente imparcial, acorde con la imagen del emperador —aspecto físico y gestual, carácter, comportamiento— que la historia oficial venía transmitiendo.

En cuanto a José Bonaparte, hasta el mismo año en que se cumplía el primer centenario del comienzo de la guerra no lo encontramos como protagonista de ninguna obra teatral. Era personaje en *Napoleón en España*, pero sin un papel principal. Sin embargo, en 1908, Miguel Ramos Carrión y los hermanos Vives le dedican una zarzuela titulada *Pepe Botellas*, en la que, a pesar de dar título a la obra, el rey José tiene un brevísimo papel, ya que prima el enredo sobre los personajes. El rey José sólo aparece un momento, en la escena VI del cuadro segundo, el tiempo necesario para intercambiarse con el cómico de la compañía de los Caños del Peral, italiano como él, que le sustituirá durante el resto de esta zarzuela, creando el divertido y bien trabado enredo. Al igual que durante la Guerra de la Independencia, con José Bonaparte sólo se cuenta en el teatro para obras festivas, aunque los autores ya no se ensañan inventándole defectos que probablemente no tuvo.

Por el contrario, el deterioro de la imagen de Fernando VII es casi una constante en la literatura y en el teatro español del siglo XIX. Resulta muy significativo que no lo encontremos como personaje en ninguna obra dramática, aunque sea un referente obligado cuando se trata de la época de la guerra. Con frecuencia, y a pesar de la censura, los juicios que los personajes emiten sobre él traslucen el desencanto —cuando no otra reacción más fuerte— que provocó el antiguo Deseado. A veces, esas opiniones se ponen en boca de una afrancesada

—ahora caracterizada con simpatía, por cierto—, como sucede en *El grito de Independencia*, una zarzuela de 1908 en que la protagonista, enamorada de un capitán de dragones francés, se atreve a decirle a su padre, patriota:

*A un rey que es todo egoísmo
le hacéis la promesa fiel
de dar la vida por él
¡y a eso llamáis patriotismo!
¡De su traición convenceos!
¡¡No llaméis «el Deseado»
a quien nunca se ha ocupado
de saber vuestros deseos!!*

Y todavía son más duros los juicios sobre Fernando VII en las obras, dramáticas o narrativas, que tratan del ajusticiamiento del Empecinado.

Paralelo al declive de los grandes de la Historia como personajes teatrales, otros héroes de la guerra adquieren mayor relieve después de la terminación de ésta. Daoíz, Velarde y Ruiz, que en el teatro patriótico no tenían una vida independiente de los sucesos históricos en que intervinieron el glorioso 2 de mayo, adquieren el estatus de personajes literarios de ficción a partir de la década de los años cuarenta, en que se les inventa una vida propia, y se les involucra en tramas, con frecuencia amorosas, paralelas a los hechos reales⁹. Así ocurre en *¡El Dos de Mayo!* (1846), de Roque Barcia, donde Pedro Velarde es el verdadero protagonista. Velarde, a quien Murat trata de atraer a su partido ofreciéndole ascensos, que aquél rehúsa; Velarde, que protesta su fidelidad a Fernando VII cuando Murat hace sustituir el retrato de éste por uno

⁹ No siempre los personajes de las obras sobre el 2 de mayo son históricos. Así ocurre en *El Dos de Mayo*, un drama en tres actos y en verso de Juan José Nieva y Cayetano de Suricalday, estrenado en el Teatro de la Cruz el 2 de mayo de 1854, en que los verdaderos protagonistas son hombres y mujeres del pueblo de Madrid, héroes anónimos de aquel día memorable. Los mismos autores editaron el mismo año *Un hombre de Lavapiés en 1808*, en la que tampoco intervienen personajes históricos. Tampoco en *Recuerdos del Dos de Mayo o el ciego de Ceclavín* (1850), comedia en un acto de Eduardo Infante, intervienen personajes históricos. La dificultad que conlleva presentar ante el público un personaje dramático que no desdiga de su original histórico explica la ausencia de muchos de ellos en tantas obras dramáticas. Autores conscientes de sus personales limitaciones los evitaron; otros afrontaron el reto, no siempre con éxito.

de Bonaparte; Velarde, que, en el acto tercero, es quien dirige la insurrección. La parte del león se la llevan en esta obra los militares, no el pueblo. Daoíz y Velarde no son meros personajes, son el valor y el patriotismo personificados en sus actitudes, en las conversaciones que mantienen entre ellos y con los franceses, y hasta en los diálogos amorosos. La caracterización de los ministros no contradice lo que sabemos de ellos por la Historia. El más leal a España es Gil de Lemus, frente a Azanza, O'Farrill y Piñuela, débiles y vacilantes. El autor parece querer rehabilitar la figura de Gil de Lemus, que cierra la obra con unos versos recitados ante las casacas de Daoíz y de Velarde, muertos fuera de escena, cuya gloria sabrá honrar España.

Daoíz y Velarde protagonizan también *El Dos de Mayo* (1848), de Santana, Montemar y Suárez Bravo. La inverosímil trama de ficción presenta a Velarde enamorado de Elena, que le corresponde, relación que el padre de ésta impide porque la ha prometido ya con Luis Daoíz. Daoíz y Velarde, que llegan a retarse en duelo por Elena, se unen cuando la patria los necesita, y es Velarde quien convence a Daoíz para que abra al pueblo el Parque de Artillería, argumentando que antes que militares son españoles.

En *La independencia española o El pueblo de Madrid en 1808* (1855) es un personaje de ficción el que trata de atraer a la causa francesa a Daoíz y a Velarde, que se niegan con frases de encendido patriotismo. A diferencia de la obra anterior, en ésta es Daoíz quien anima a Velarde a ponerse al frente del pueblo en el Parque de Artillería.

El protagonista de *Madrid en el Dos de Mayo* (1868) es Jacinto Ruiz, que va a casarse al día siguiente con Luisa, a la que Velarde ama. Como en otras obras del XIX, se alude a la admiración que Velarde, que ha almorzado más de una vez con Murat, siente por los franceses. El drama resalta la figura de Velarde, que reconociendo su antigua admiración por el emperador y sus ejércitos la olvida después de haber sido testigo de su intervención en España. Velarde muere cuando, agotadas las municiones, se dirige a cargar dos cañones con piedras de chispa y una bala francesa le atraviesa el pecho. La muerte de Daoíz, relatada por un personaje, responde al patrón antes mencionado en nota.

El episodio dramático *La afrancesada*¹⁰, estrenado en el Teatro Victoria de Madrid el 2 de mayo de 1910, pone en pie los sucesos de

¹⁰ El título de esta obra resulta confuso, pues entre los personajes no hay ninguna afrancesada, como sí lo hay en la zarzuela del mismo título de Miguel Chapí Selva y Vicente Zurrón (1899), protagonizado por una mujer, Octavia, que contra

aquella fecha en 1808, entrelazados con un enredo amoroso por el que llegan a retarse en duelo, en este caso, Daofz y Murat. Lo que consiguen los autores con la inverosímil trama inventada es restar fuerza a los acontecimientos históricos en una de las obras más flojas sobre el 2 de mayo.

La imagen literaria del Empecinado es otra de las que más han variado desde los años de la Guerra de la Independencia. Juan Martín fue entonces uno de los pocos guerrilleros que protagonizó obras teatrales, en las que llevaba a cabo acciones gloriosas al servicio de la patria. Su reaparición en escena en el siglo XIX es tardía y, si se le recuerda como héroe, se le presenta, sobre todo, como víctima de la ingratitud de Fernando VII. El drama de Ferrer y Cuartero *Juan Martín el Empecinado* (1881), en el que abundan los anacronismos y los versos no son buenos, está escrito con más voluntad de denuncia que rigor histórico y literario. Destaca en el personaje del Empecinado su patriotismo —y el de su madre, Lucía, que como el Empecinadillo suele aparecer en todas las obras sobre este personaje—, su amor al rey y su empeño en rescatarle, así como su desinterés por lo que pueda recibir a cambio. El personaje —en la sombra— de Fernando VII, que tan mal ha pagado a quien peleó con riesgo de su vida para devolverle la corona de España, hace brillar aún más las virtudes de Juan Martín. El drama, de gran carga política, termina con el ajusticiamiento del Empecinado y los gritos de revancha de quienes claman venganza por su muerte.

El cuadro dramático *El Empecinado* (1886), de Antonio Esteban del Olmo, se centra únicamente en lo que en la obra anterior constituía el último acto, y se desarrolla en la villa de Roa en 1824. El Empecinado, prisionero en un calabozo, con grillos y cadenas, se lamenta de su situación en un soliloquio que recuerda los unipersonales de 1808, aunque ahora sin música:

*Justo es el negro abandono
que contemplo en torno mío,
pues con necio desvarío
he luchado por un trono.
Justa es, sí, la magnitud
del rigor a que me inclino,*

la voluntad de su padre se ha escapado con un francés. El contenido de este episodio dramático remite más bien a *La francesada*, sin a inicial, que es como se llamó durante años a lo ocurrido en España en 1808.

*pues facilité el camino
a la negra ingrátitud.*

Su alegato contra Fernando VII tiene, si no otro valor, el de la claridad:

*Decidle al rey que es en vano
tanto afán de demoler,
que para retroceder
es ya tarde, mas temprano
para que su potestad
sea el escudo primero,
si concede al pueblo ibero
su preciada libertad...
Que si por artera maña
la Constitución juró,
ni se lo perdono yo
ni se lo perdona España.*

Juan Sánchez, en *Alcalá por el Empecinado* (1889), evita el mensaje político, en una obra cercana en su inspiración a las que se escribieron durante la Guerra de la Independencia. La escena, con personajes de ficción, tiene lugar en Alcalá de Henares el 21 de mayo de 1813, y el Empecinado sólo aparece en el cuadro final, montado a caballo y escoltado por lanceros. Es el mismo recurso que al año siguiente empleará Guillermo Perrín en la zarzuela *Los empecinados* (1890), con música del maestro Brull, donde se recrea la liberación de Cifuentes por la partida del Empecinado, el cual sólo aparece al final del último acto, entrando en escena a caballo. Todavía dos años después, en la zarzuela *Agustina de Aragón* (1892), utilizan los autores este antiguo golpe de efecto, propio de las comedias militares del siglo XVIII, al hacer que en la última escena entre Palafox a caballo, con algunos oficiales del Estado Mayor, banda militar, soldados, hombres y mujeres¹¹.

¹¹ La apoteosis final parece escrita en plena Guerra de la Independencia: al son de la música y formando un verdadero cuadro, «a una señal de Palafox los soldados presentan las armas: los abanderados forman con las banderas un fondo a la figura de Agustina, que permanece de pie al lado del cañón. Palafox la saluda con el sombrero en la mano. La banda militar acompaña al coro. Luces de bengala, etc., etc.». Mientras el coro canta y se oyen vivas a España, a Zaragoza y a Agustina, cae lentamente el telón.

Si, como hemos visto, después de la Guerra de la Independencia algunos de sus protagonistas desaparecen como personajes teatrales y otros adquieren un mayor relieve dramático, un tercer grupo lo forman los personajes históricos que nacen a la literatura dramática después de la guerra: civiles como Andrés Torrejón, militares como Tomás de Morla, frailes como el padre Gallifa, guerrilleros como Romeu y, por encima de todos ellos, Agustina de Aragón. La aparición de ésta en el teatro fue precedida por la novelesca biografía firmada por su hija Carlota en 1859, que, a pesar de sus muchas deficiencias, permitía darse cuenta de las enormes posibilidades que Agustina ofrecía como personaje de ficción. Porque en la literatura, y concretamente en la literatura dramática, Agustina está más cerca del personaje de ficción que de la persona de carne y hueso que realmente existió¹². Lo único que tienen en común es el nombre, la caracterización como mujer aguerrida y patriota que ha prevalecido hasta hoy en la memoria popular, y la hazaña heroica de haber disparado un cañón de a 24, con gran efecto sobre el enemigo, durante el primer sitio de Zaragoza. Todo lo demás es inventado, desde sus orígenes hasta sus actuaciones en la guerra, pasando por sus amores y su acento maño, tanto en el drama de Juan Lombía *El sitio de Zaragoza en 1808* (1848) como en la zarzuela *Agustina de Aragón* (1892), de Benito Mas y Prat, con música de Mariani, y otras.

Algunas consideraciones finales

Ninguna de las obras mencionadas se recuerda hoy, a pesar de que los textos impresos —a veces incluso reeditados— consignen invariablemente que fueron estrenadas «con extraordinario aplauso» o con «muchísimo éxito»¹³ en teatros de Madrid —el de la Cruz, el de Tirso de Molina, el del Circo de Paúl, el de Variedades, el Victoria...— o de Barcelona —Teatro Español, Teatro de Novedades, Teatro del Circo...— y también de provincias como *¡Romeu!* —Teatro Principal de Sagunto.

¹² Sobre la literaturización de este personaje histórico, véase Ana María Freire López, «Historia y literatura de Agustina de Aragón», en *Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Barcelona, PPU, 2005, pp. 115-125, ahora recogido en la obra mencionada en la nota 2.

¹³ Las expresiones son a veces hiperbólicas: el «drama histórico patriótico» *El sitio de Gerona*, de Molgosa Valls, fue estrenado en el Teatro Español de Barcelona «con frenético aplauso» el 10 de noviembre de 1878.

No podemos olvidar que nos hallamos ante un teatro *de género*, susceptible de una particular valoración. No es posible juzgar con el mismo criterio, por buena que sea, una obra dramática o narrativa que es fruto del genio creativo de su autor, que una obra de pie forzado por el asunto que le sirve de referente, conocido de antemano, aunque sea de forma vaga, por espectadores y lectores. En el caso de estas obras el juicio que merecen está estrechamente relacionado con la finalidad con que fueron escritas. El teatro, que durante la guerra cumplió una función de propaganda, fue, a lo largo del siglo XIX, un cauce de divulgación histórica en el que tuvo cabida, además del recuerdo, la denuncia y el alegato político.

El argumento de ficción, siempre en función del mensaje que el autor quiso transmitir al público, también por medio de recursos escénicos, más o menos hábilmente manejados, es lo de menos en cada una de estas obras. Lo que interesa sobre todo es el juicio sobre los hechos y personajes históricos de la Guerra de la Independencia que subyace a los distintos argumentos de ficción y, en consecuencia, la imagen que una época tuvo y dio de su pasado reciente.

En este sentido, aunque no se pueda hablar de un teatro de propaganda, como en los años de la guerra, la motivación patriótica subsiste y es patente no sólo en el contenido y en el mensaje de las obras, sino en las dedicatorias y prólogos de los autores, cuando éstas se imprimen. Dedicatorias a don José de Salamanca o a don Juan Prim, al Ayuntamiento de Móstoles o al de Zaragoza encierran un mensaje patriótico que los autores quieren transmitir con sus obras. En la dedicatoria de *La batalla de Bailén* (1858) a don Fernando, don Juan y don Alejandro de Coupigny, «herederos del apellido de uno de los ilustres caudillos que consiguieron el memorable triunfo de Bailén», el autor manifiesta su intención de consignar a través de la escena una de las glorias españolas y, después de ridiculizar con ironía el teatro del momento, poblado de baronesas que se reúnen en soarés, advierte que en su drama

«los personajes son españoles a machamartillo, y sus nombres, de los que más abundan en esta tierra. La acción pasa en Madrid, en la popular calle de Toledo, y en otras partes de España, tampoco las más poéticas.

Su objeto es hacer conocer a la juventud cuáles eran los sentimientos que animaban a las gentes de 1808, y cómo dieron principio a conquistar la independencia española».

En las circunstancias actuales no dejan de sorprender las protestas de patriotismo de autores y personajes en obras como *La independencia*

española (1872), de Enrique Zúmel, calificada por su autor de «epopeya en tres partes y en verso», la última de las cuales tiene lugar en Cataluña. Los franceses hacen prisionero a Pepet, un niño de catorce años, hijo de la protagonista. Lleva un papel en la mano, que éstos no comprenden por estar escrito en catalán. El muchacho explica que es el nuevo catecismo que en la guerra estudian los chicos catalanes. Le obligan a traducirlo y él lo lee en voz alta, sin miedo y con tonillo de escuela:

*Dime, hijo mío, ¿qué eres?
Español, por la gracia de Dios.
¿Qué quiere decir español?
Hombre de bien..., etc.*

El autor remite en nota a la *Historia de Cataluña y Corona de Aragón*, de Víctor Balaguer, de donde toma el texto del catecismo cívico que reproduce. *Los héroes del Bruch* (1893), de Alfredo Moreno Gil, obra patriótica donde las haya, concluye con un cuadro titulado ¡Viva España!

Una marcada intención política tienen las obras dedicadas al guerrillero saguntino José Romeu. Antonio Roig, que dedica su drama *¡Romeu!* (1890) al conde de Sagunto, nieto del protagonista, dice haberlo escrito como desagravio por la desatención del Senado español al no haberle concedido al nieto el título nobiliario libre de gastos, a pesar de que su abuelo entregó la vida por la patria en 1812¹⁴.

No obstante, en la búsqueda de efectividad del mensaje patriótico o político no todo se confía al texto, a la palabra. Se juega con la fuerza del silencio, que sobrecoge el ánimo y propicia la reflexión de los espectadores. En la última escena del acto primero de *El sitio de Gerona* (1879), la acotación prescribe que rompa la orquesta una marcha militar, mientras dentro se oye tocar las campanas a rebato y suena

¹⁴ Dos años antes, Blasco Ibáñez dedicaba su novela «A D. José Romeu, Conde de Sagunto y sus hermanos D. Luis y D^a María Romeu» y en el epílogo incluye una nueva crítica a Fernando VII por la mala situación en la que quedó la familia de Romeu: «El gobierno de Fernando VII prometió a la infortunada señora el resarcirla de las pérdidas que había sufrido por la patria, pero aquel rey que tan mal concepto merece de la Historia no se acordó en toda su vida de hacer nada en bien de la viuda de aquel héroe que en su defensa había perdido la existencia» (385). Y alabanza al gobierno de Sagasta, que acaba de conceder a la familia de Romeu el título de conde de Sagunto. Allí se le ha levantado una estatua, etc.

el estampido del cañón. Entonces, en silencio, cruzará la escena una compañía, el regimiento de mujeres, otra compañía... y finalmente Álvarez de Castro, a caballo, con una bandera española, acompañado de Bolívar y su Estado Mayor. Inmediatamente caerá rápido el telón.

Considerado en conjunto el largo siglo transcurrido entre 1808 y 1914, llama la atención la unanimidad de sentimientos que late bajo distintos argumentos y formas literarias, firmados por tan diversos autores y en distintos momentos. Los dramaturgos, y también los novelistas, continúan participando, a lo largo del siglo, del espíritu que movió a sus antepasados, en 1808, a pelear hasta el heroísmo por una causa que consideraban justa. Nadie pone en duda que se trató de repeler una invasión lograda por medio del engaño, y de una guerra en la que, junto a hechos brutales, que no se ocultan, abundaron ejemplos de comportamiento noble y generoso. La literatura española del XIX sobre la Guerra de la Independencia transmite el orgullo de pertenecer a un pueblo que peleó su propia causa, una causa no defendida únicamente por los ejércitos, sino por todos los habitantes de las distintas regiones de España. Los ejemplos son incontables en obras dramáticas y narrativas protagonizadas por personajes de toda edad, condición social y circunstancias, cuya acción se ambienta en plazas y tabernas, en palacios y en viviendas modestas, en aldeas y en ciudades. Los autores se recrean en revivir los planes y conjuras de la población civil para luchar contra el enemigo, y se reconocen en su astucia e ingenio, además de en su valor y heroísmo. La implicación de toda la sociedad es un motivo de afirmación nacional. En medio de tantas guerras y divisiones a lo largo del siglo XIX, las obras referidas a la Guerra de la Independencia transmiten, tal vez con nostalgia, la unidad de los españoles a principios de siglo, gracias a la cual lograron derrotar al mayor enemigo que existía entonces.

Los autores —y sus ideas no parecen muy distintas de las que predominaron entre los españoles del siglo XIX— se identifican con sus antepasados de 1808 en los valores por los que aquéllos dieron la vida, aunque ya no piensen lo mismo sobre los personajes que los representaron entonces. La Monarquía, intangible en toda la literatura escrita entre 1808 y 1814, es uno de esos valores, pero la experiencia del reinado de Fernando VII explica muchas denuncias y reticencias sobre el ídolo de entonces.

La independencia continúa siendo uno de los valores más preciados y proclamados en toda la literatura del siglo XIX referida a 1808, y aun cometiendo un anacronismo, pues el sintagma Guerra de la Independencia referida a la de 1808 se acuñó durante el Trienio Liberal,

los personajes dramáticos dan vivas a la independencia de la patria y dicen pelear por ella.

Los dramaturgos decimonónicos también comparten con sus antepasados el espíritu que los animó a defender los valores religiosos en aquella guerra contra la Francia heredera de la Revolución.

De este modo, a lo largo del siglo XIX, el teatro, como los demás géneros, contribuyó en no pequeña medida a acuñar la imagen de la Guerra de la Independencia que traspasó la frontera del siglo XX y que ha perdurado hasta hoy.

* * *

Corpus estudiado de obras dramáticas posteriores a la Guerra de la Independencia (por orden cronológico)

Roque Barcia, *¡El dos de mayo!*, drama original en cuatro actos, dividido el tercero en dos cuadros, escrito en verso, Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo Arte, 1846.

Juan Lombía, *El sitio de Zaragoza en 1808*, drama original en tres actos y en verso, precedido de *El dos de Mayo* (Prólogo en un acto), Madrid, Imprenta Nacional, 1848.

Manuel Santana, Francisco de Paula Montemar y Ceferino Suárez Bravo, *El dos de mayo*, drama original en tres actos y en verso, Madrid, Dámaso Aparicio, 1848 (reeditado en 1868).

Eduardo Infante, *Recuerdos del dos de mayo, o El ciego de Ceclavin*, comedia en un acto, sacada de un episodio de la Guerra de la Independencia, Madrid, Vicente de Lalama, 1850.

Juan José Nieva y Cayetano de Suricalday, *El dos de mayo*, drama original, en tres actos y en verso, Madrid, Vicente de Lalama, 1854.

Maximino Carrillo de Albornoz y Sebastián Fernández de Mobellán, *Napoleón en España*, drama en tres actos y en verso, Madrid, Imprenta de C. González, 1856.

Ramón de Valladares y Saavedra y Francisco Botella y Andrés, *La independencia española, o El pueblo de Madrid en 1808*, drama original en tres actos (estrenado el 24-XII-1855), Madrid, Vicente de Lalama, 1856.

Pedro Niceto de Sobrado, *La batalla de Bailén*, drama histórico en cinco actos y seis cuadros, Madrid, Imprenta de C. González, 1858.

Joaquín Asensio de Alcántara y Modesto Llorens, *El Padre Gallifa, o Un suspiro de la patria*, drama histórico, en cinco cuadros y un

- prólogo, en prosa y verso, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, 1862.
- Antonio Mendoza, *Los franceses en España*, drama original en verso, en tres actos y un prólogo, representado por primera vez en Madrid la noche del 2 de mayo de 1863, Madrid, Hijos de A. Gullón, 1882.
- Antonio Redondo, *Don Tomás de Morla o El alzamiento de Cádiz en 1808*, drama histórico-patriótico en tres actos, Cádiz, Imprenta y Litografía de la Revista Médica, 1863.
- Madrid y España*, loa alegórica escrita expresamente para ser representada por los alumnos de la Academia lírico-dramática *La nueva infantil*, en celebración del aniversario del Dos de Mayo de 1808, Madrid, Imprenta de I. Peciña, 1864.
- Antonio Hurtado y Gaspar Núñez de Arce, *La jota aragonesa*, drama en tres actos y en verso, representado en el Teatro de la Zarzuela el día 23 de diciembre de 1866, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1873, 2.^a edición.
- Pedro Escamilla, *Madrid en el 2 de Mayo*, drama de costumbres populares en tres actos y en verso, estrenado con extraordinario éxito el 1.^o de mayo de 1868 en el Teatro de Verano del Circo de Paul, Madrid, Imprenta de Julián Peña, 1869.
- Enrique Zúmel, *La independencia española*, epopeya en tres partes y en verso [representada por primera vez en el Teatro de Variedades el 2 de mayo de 1872, y reproducida en el mismo teatro y en igual día en 1873], Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1873.
- José Mota y González, *El lego de San Francisco o la independencia española*, drama histórico en tres actos y en prosa, Sevilla, Imprenta de Salvador Acuña y Ca, 1878 (2.^a ed. Sevilla, Izquierdo y Ca, 1908).
- Eduardo Bustillo, *Agustina Zaragoza*, episodio dramático de la Guerra de la Independencia española, escrito para la eminente primera actriz Srta. Doña Gertrudis Castro, Buenos Aires, Imprenta de El Economista, 1878.
- Manuel Cansinos, *¡Dos de Mayo!*, loa en un acto y en verso, Madrid, Ignacio Moralecha, 1879 (reeditada en Madrid, Establecimiento Tipográfico de M.P. Montoya y Ca, 1885).
- José O. Molgosa Valls, *El sitio de Gerona*, drama histórico-patriótico en tres actos y un prólogo, Barcelona, Librería de Eudaldo Puig, 1879 (2.^a ed. en Madrid, Establecimiento Tipográfico de M.P. Montoya y Ca, 1886).
- Waldo Ferrer Garayta y Manuel Cuartero, *Juan Martín el Empecinado*, drama en cinco actos y en verso, Madrid, Establecimiento Tipográfico de M.P. Montoya y Ca, 1881.

- Juan Ocaña Prados, *El grito de independencia o Móstoles en 1808*, drama histórico en tres actos y en verso, Madrid, Est. Tip. de Montegrifo y Comp^a, 1883.
- Antonio Esteban del Olmo, *El Empecinado*, cuadro dramático original y en verso, Madrid, Imp. y Ester. de El Liberal, 1886 (2^a ed. Madrid, Establecimiento Tipográfico de El Liberal, 1898).
- Juan Sánchez y Sánchez, *Alcalá por el Empecinado*, episodio histórico en un acto, dos cuadros y en verso, Madrid, Galería Dramática de F. Fiscowich, Establecimiento Tipográfico de Federico García Carballo, 1889.
- Antonio Roig y Civera, *¡Romeu!*, drama histórico bilingüe en tres actos y en verso, Gandía, Imprenta y Librería de Luis Catalá, 1890.
- Alfredo Moreno Gil, *Los héroes del Bruch*, drama histórico de espectáculo en seis actos, divididos en siete cuadros, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1893.
- Pedro Sañudo Autrán, *Pilar de Aragón*, episodio dramático en un acto y tres cuadros, en verso, Madrid, R. Velaco impresor, 1895.
- Benito Pérez Galdós, *Gerona*, drama en cuatro actos, Madrid, El Cuento Semanal, 1908.
- Jesús Villanova y Monchís y Fernando Calleja, *La afrancesada*, episodio dramático en un acto y cinco cuadros, en prosa, Madrid, Emiliano Sánchez, 1910.
- José Pablo Rivas, *Napoleón*, drama histórico en cinco actos y en prosa, Barcelona, Sociedad de Autores Españoles, 1915.