

Cuadernos de Ilustración y Romanticismo
Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII
Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687
nº 19 (2013)

ESTRATEGIAS TEATRALES FRENTE A LA INVASIÓN FRANCESA (1808-1814). EL TEATRO PATRIÓTICO DURANTE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

Ana María Freire López
(UNED, Madrid)

Recibido: 25-02-2013 / Revisado: 01-03-2013
Aceptado: 01-03-2013 / Publicado: 25-07-2013

Resumen: La autora traza en este trabajo una visión panorámica de las distintas estrategias con las que el teatro defendió la causa española frente a la invasión francesa, entre 1808 y 1814. Entre ellas se cuentan tanto la adaptación a las nuevas circunstancias de obras del antiguo teatro español como la creación de una nueva dramaturgia de propaganda patriótica, bien de carácter alegórico, bien de *sucesos de día*, que recorre de principio a fin los años de la contienda. Una creación dramática, protagonizada por los personajes del momento, que sacrifica la calidad literaria a la eficacia del mensaje, y que en la última etapa del conflicto, a partir de las Cortes de Cádiz, adquiere de forma creciente tintes políticos, sin que por ello desaparezca el mensaje patriótico que da unidad a toda esta creación dramática.

Palabras Clave: Teatro patriótico, teatro político, teatro de propaganda, Guerra de la Independencia.

DRAMA STRATEGIES FACING THE FRENCH INVASION (1808-1814) (PATRIOTIC DRAMA DURING THE PENINSULAR WAR)

Abstract: In the present work, the author exposes a comprehensive vision of the diverse strategies that drama used to defend the Spanish cause facing the French invasion, between 1808 and 1814. Among these strategies, the recovery of plays from old Spanish drama (adapted to the new circumstances) and the creation of a new drama of patriotic propaganda (be it allegorical or about daily events) are included in a period that runs from the beginning to the end of the years that covered the war. It is a dramatic creation that sacrifices the literary quality in favor of the efficiency of the message, led by the corresponding contemporary figures, and that increasingly acquires a political tinge in the last stage of the conflict (after the Cádiz Cortes), although this fact does not make the patriotic message that unifies this whole dramatic creation disappear.

Keywords: Patriotic drama, Political drama, Peninsular War.

http://dx.doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2013.i19.10

La conmoción provocada por la Guerra de la Independencia afectó a todos los órdenes de la vida española. En los campos de batalla y en las ciudades, en las aldeas y en los caminos, militares y paisanos de toda edad y condición social, mujeres y hasta niños combatieron la invasión francesa con todas las armas a su alcance. Persuadidos de que la razón estaba de su parte en aquella lucha desigual, se convirtieron en héroes muchas personas que no lo hubieran sido, de no haberse presentado la ocasión.

La creación literaria no quedó al margen de la pelea y pronto se utilizó como verdadera arma al servicio de la patria. En hojas sueltas y en pasquines, en folletos y en los periódicos de la España no ocupada, se publicaron coplas burlescas y letrillas antifrancesas, himnos, marchas y canciones patrióticas. Pero la gran difusión de estas composiciones fue, sobre todo, oral, pues la elevada tasa de analfabetismo impedía que gran parte de la población pudiera leer aquellos textos, que, acompañados de músicas conocidas, se propagaban de boca en boca.

Teatro y patriotismo

También el teatro era capaz de hacer llegar su mensaje a un mayor número de personas, sin mediación de la lectura. Así lo habían visto ya los ilustrados. Nicolás Fernández de Moratín había escrito años atrás que «después del púlpito, que es la cátedra del Espíritu Santo, no hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro» (Fernández de Moratín, 1996: 156). Y en el Cádiz sitiado fue el cómico Mariano Querol quien hizo notar que en los teatros «se instruye en todas materias al simple pueblo que no lee o no puede leer» (Cotarelo, 1904: 514).

Desde el primer momento los escenarios sirvieron como tribunas para la propaganda, seleccionando unas veces, entre las obras del teatro precedente, las que mejor pudieran servir a la causa española, y escribiendo desde el primer momento piezas nuevas, que pronto recibieron el nombre de *teatro patriótico*, en los anuncios y en las portadas de los folletos en que se editaban.

Una nueva lectura del teatro precedente

Pero, aunque el verdadero *teatro patriótico* fue el de nueva creación, el que se escribió sobre la marcha y en caliente, sobre sucesos de actualidad y con protagonistas del momento, también se aprovechó para el mismo fin el teatro anterior. Antiguas obras de repertorio ambientadas en la Reconquista, cuando la península se había visto invadida por los musulmanes, igual que en aquellos momentos lo estaba por los ejércitos de Napoleón, mostraban en vivo victorias españolas contra un poder colosal y alimentaban la esperanza. *Pelayo*, convertido en un símbolo de todo discurso patriótico, era el título de la tragedia de Quintana y de la obra homónima de Jovellanos, que entonces se representaron con un claro propósito propagandístico. En esa línea compuso entonces Zavala y Zamora la pieza alegórica *La sombra de Pelayo*, que se estrenó en Madrid en una fecha tan significativa como el 14 de octubre de 1808, cumpleaños de Fernando VII.

Comedias como *El alba y el sol* de Vélez de Guevara o *Los bandos de Barcelona* de Valladares de Sotomayor, con mensajes de resistencia y de ataque, y de morir antes que ceder, se escenificaron incluso en ciudades ocupadas, sin que las autoridades francesas alcanzaran siempre a comprender el significado de aquellos textos para buena parte del público español. En alguna ocasión fue la exaltación de los espectadores, que trasladaban aquellas escenas al momento presente, la que alertó sobre la conveniencia de impedir la

representación de la antigua comedia *Carlos V sobre Túnez* de José de Cañizares, en la que los soldados de Carlos V vencían en escena a las tropas de Barbarroja.

Más cercanas todavía resultaban aquellas obras en que los derrotados eran los franceses, aunque fuera en tiempos pretéritos, como ocurría en *Por su rey y por su dama* de Bances Candamo, sobre la hazaña de Hernán Tello y la conquista de Amiens por los españoles, que fue la obra elegida en el Madrid libre para celebrar el cumpleaños del rey Fernando. La antigua comedia *Las vísperas sicilianas*, que ponía en escena la espectacular matanza de franceses y su expulsión de Sicilia en el siglo xiii, se anunciaba en la Guerra de la Independencia con el expresivo título de *Valor, astucia y constancia para destruir a Francia o Las vísperas sicilianas*.

Con más intención política que estrictamente patriótica se representaron varias tragedias de Alfieri, cuyo mensaje apoyaba abiertamente la causa liberal. El estreno en el Cádiz sitiado de *Bruto primo*, traducida por Antonio Saviñón como *Roma libre*, constituyó un desbordante acto patriótico y político, que se abrió con un poema de Cristóbal de Beña titulado *La libertad*, declamado por la primera actriz Agustina Torres, que terminaba con los versos: «y escrito está en los libros del destino/ que es libre la nación que quiere serlo». Y cuando se interpretó en la capital la tragedia *Virginia*, el *Diario de Madrid* la anunciaba como «una de las obras más dignas del teatro español en las presentes circunstancias, por el ardentísimo amor de patria y libertad que respira en todas sus palabras».

El teatro patriótico de la Guerra de la Independencia

Si el valor literario de estas obras antiguas aplicadas a las nuevas circunstancias superaba al del teatro patriótico de nueva creación, éste es, sin embargo, el que permite seguir, paso a paso, el curso de la guerra. Desde los sucesos de El Escorial, inmediato antecedente del conflicto armado que comenzó el 2 de mayo de 1808, hasta los episodios en torno al regreso de Fernando VII en 1814, en comedias, dramas y tragedias, en unipersonales y melodramas, en sainetes y loas, se llevó a la escena la caída de Godoy, el levantamiento del Dos de Mayo, los sucesos de Bayona, el cautiverio de Fernando VII, las decisivas batallas de Bailén, los Arapiles o Vitoria y otras menores, la alianza de España con Inglaterra, los sitios de Zaragoza, Gerona y otras localidades, la salida de Madrid del rey José, la entrada victoriosa de Wellington en la capital, el significado de la Constitución de Cádiz y las disputas en torno a ella, la llegada de la Regencia a Madrid o la instalación de las Cortes en la capital, entre otros muchos sucesos de la Guerra de la Independencia.

Las circunstancias propiciaron el nacimiento de este teatro de propaganda escrito, en la mayoría de los casos, con más fervor patriótico que talento dramático y literario. Un teatro, por otra parte, muy bien recibido por el público, que asistía a cada representación de estas obras como a una fiesta. En los coliseos públicos, los espectadores tomaban parte activa en las funciones patrióticas, cuando en los intermedios o al final de las mismas, y en ocasiones dentro de la misma obra teatral, la orquesta interpretaba marchas, himnos, canciones patrióticas y coplas burlescas antifrancesas, que todos coreaban con entusiasmo. El destino de las recaudaciones era un aliciente más: el público sabía que con el pago de su entrada ayudaba a los ejércitos nacionales, pues parte de los ingresos se destinaba a socorrer las necesidades más perentorias, de alimentación o de vestido de las tropas, y a atender a los enfermos de los hospitales.

La calidad de los textos no importaba tanto como su mensaje y la finalidad del espectáculo. Las obras de teatro patriótico llamadas *de sucesos del día* ponían a la vista de los espectadores victorias españolas y defensas heroicas, protagonizadas por los héroes del momento, convertidos durante unas horas en personajes teatrales, así como parodias bur-

lescas antifrancesas, protagonizadas por Napoléon, el rey José o sus generales, que en la vida real inspiraban temor y en los escenarios provocaban la risa. Además, el teatro patriótico mostraba las múltiples actitudes de españoles y franceses durante la ocupación, con un propósito ejemplarizante.

Este teatro se escribió en y se difundió por los más diversos lugares de la España peninsular e insular, donde se representaba en los coliseos públicos por actores profesionales, y también en casas particulares por cómicos aficionados. Joaquín Lorenzo Villanueva se escandalizaba de las representaciones privadas en el Cádiz de las Cortes, en las que se cobraba la entrada. En algunas ciudades se llegó a representar comedias patrióticas con títeres y marionetas, lo que confirma la vocación popular con que nació este teatro de mayorías, dirigido tanto al entendimiento como a la sensibilidad de los espectadores, y que, si carece de valor literario, tiene en cambio un enorme interés testimonial, sociológico e histórico.

Sus autores, hoy olvidados en su mayoría y muchos de ellos anónimos, improvisaron loas y sainetes, comedias, tragedias y dramas, soliloquios dramáticos y melodramas sobre sucesos de actualidad, tratados de forma realista o alegórica, que permiten seguir paso a paso toda la Guerra de la Independencia, desde sus antecedentes inmediatos en el drama *El príncipe don Fernando de Borbón o La causa de El Escorial* hasta *La instalación de las Cortes* en Madrid, en enero de 1814.

Obras alegóricas

Las obras alegóricas fueron más frecuentes al comienzo de la guerra. En ellas se personificaban los grandes conceptos y los altos ideales y se transmitía a los espectadores mensajes de unidad y de confianza en la victoria.

España es la protagonista de varios dramas alegóricos de 1808: *España encadenada por la perfidia francesa y libertada por el valor de sus hijos*, *España libre*, *España restaurada*.

El asunto de *España libre* es el heroísmo de la ciudad de Cartagena frente a los franceses, los días 22 y 23 de mayo de 1808. Su autor la escribió con motivo de los festejos que se organizaron ante las noticias de la evacuación francesa de Madrid y del levantamiento del primer sitio de Zaragoza. El Patriotismo y El Valor Español —ambos con mayúscula inicial en el texto impreso —vencen a La perfidia y a La traición —con minúscula—, que no solo representan a los franceses, sino muy directamente a Godoy, al que el autor alude en la breve introducción argumental.

Un nuevo elemento aporta el reparto del drama *España encadenada*, compuesto cuando ya era un hecho confirmado la cooperación británica: «España, vestida de luto (Dama), Genio inglés, de uniforme (Galán), Genio francés, idem. (Segundo), Regocijo, vestido de labrador (Gracioso), Alegría, idem. (Graciosa)». El argumento consiste en la ruptura de las cadenas que aprisionan a España, gracias al valor español y a la intervención del Genio inglés, que la defiende de los ultrajes del Genio francés. Una vez rotas las cadenas, España despierta a la Alegría y al Regocijo, que yacían a sus pies.

El autor de *El valor y la lealtad vencen orgullo y engaño de la perfidia francesa* expone en la misma portada el mensaje de este melodrama en un acto: «Su alegoría presenta la España triunfante por la destrucción de los vicios y predilección de las virtudes». En efecto, los personajes del elenco aparecen divididos en *Virtudes* (Lealtad, Verdad, Fidelidad, Valor, Heroísmo, Desengaño, Fortaleza) y *Vicios* (Engaño, Orgullo, Egoísmo, Interés, Adulación, Falsedad, Indolencia). En realidad encarnan —unas y otros— distintas actitudes posibles ante la invasión francesa, y el final que cabe esperar en cada caso. Cuando se entabla la batalla, todos participan en ella, excepto la Indolencia y la Adulación, y en el

desenlace, mientras el Interés, el Egoísmo y la Falsedad se rinden, el Engaño y el Orgullo yacen muertos a los pies del Valor y de la Lealtad, que cantan victoria. Esto sucede mientras el escenario se transforma, de un campo de batalla en un jardín delicioso, en el que la Verdad y la Fidelidad sostienen el retrato de Fernando VII, y las Gracias cantan una canción patriótica, con la que concluye la función.

Si estas alegorías dramáticas elevaban el ánimo de la población, que, segura de su razón, confiaba en la victoria, también se transmitían mensajes de alerta. En la opereta *Las cuatro columnas del trono español*, que se representó en Cádiz el 30 de mayo de 1809, con motivo de la onomástica de Fernando VII, Félix Enciso Castrillón denunciaba por medio de personajes alegóricos (España, Asia, África, Hernán Cortés —América—, Hércules —la ciudad de Cádiz— y la Intriga francesa) el proyecto de Francia para romper la unidad de España con los demás continentes.

Las obras alegóricas, sin llegar a desaparecer, fueron dejando paso paulatinamente a otras que acercaban a los espectadores sucesos de palpitante actualidad. No obstante, todavía se escribió alguna para celebrar un acontecimiento solemne, como *La instalación de las Cortes* en Madrid en 1814.

Soliloquios dramáticos

También fueron más abundantes al comienzo de la contienda los unipersonales o soliloquios dramáticos, que tenían carácter patético cuando el protagonista era un personaje español y resultaban paródicos o burlescos cuando se trataba de un francés. En estas piezas breves, en otros momentos llamadas melólogos, la música acompañaba a la declamación, de acuerdo con los diferentes estados de ánimo del protagonista, que en bastantes de estas piezas era el propio Fernando VII. Su figura, idealizada, se presentaba como víctima de la perfidia y de la traición en *Soliloquio de Fernando VII, rey de España, en su destierro* por un Ingenio catalán, *Quejas del Rey D. Fernando VII desde su prisión a sus leales vasallos* por D. D. M. S. o *Fernando VII en el Palacio de Valencey* por don Agustín Juan. En esta última pieza, Fernando declamaba patéticamente sus desgracias, mientras la orquesta interpretaba, acomodándose a sus sentimientos, un «adagio triste», una «sinfonía estrepitosa», una «sinfonía patética» o un «alegro con instrumentos militares».

Más numerosas fueron, sin embargo, las escenas unipersonales de carácter burlesco protagonizadas por Napoleón —*Napoleón*, *Napoleón desesperado*, *La muerte de Bonaparte*… — o por sus generales: *Agitaciones del Mariscal Soult en el sitio de Cádiz*, *Las agonías del Mariscal Marmont, o sea sus últimos momentos* y *La muerte de Murat*, entre otras.

Teatro de sucesos del día

Y todavía fueron más las obras dramáticas sobre la actualidad del momento —batallas, asedios, escaramuzas, entradas triunfales— que se escribieron y representaron en cualquier punto de la España peninsular o insular.

Los antecedentes de la contienda se escenificaron en el drama *El príncipe don Fernando de Borbón o la causa de El Escorial*, y las abdicaciones que acabaron dejando la corona de España en manos de Napoleón en *El rey de España en Bayona*. Tan inmediata a los sucesos fue la composición de esta última pieza, a primeros de junio de 1808, que su autor, fray Juan José Aparicio, no podía prever cuál sería el desarrollo de los acontecimientos; por eso, dejó el desenlace abierto y prometió una segunda parte, que se publicó más adelante con el título de *Fernando VII preso*. La caracterización de los personajes históricos que

componen el reparto de *El rey de España en Bayona* es reflejo de la imagen predominante entonces en la opinión pública. No se oculta el buen entendimiento entre la reina María Luisa y Godoy, que no parece preocupar a Carlos IV, mientras el autor es indulgente con el joven Fernando y con el infante don Carlos, que todavía es un niño. Napoleón, ambicioso, pérfido, traidor y astuto, logra así su propósito con muy poco esfuerzo.

Gran parte de las obras de sucesos del día está dedicada a las victorias españolas, a las defensas heroicas de ciudades asediadas, a las reconquistas de plazas tomadas por el enemigo y a otros sucesos semejantes. Sobre la primera gran victoria española, el 19 de julio de 1808 en Bailén, se escribió con tal inmediatez el melodrama en un acto que más tarde se titularía *La victoria de Andalucía*, que el estreno tuvo lugar en Cádiz el día 25 de ese mismo mes. El autor escribió el texto —en verso— en diez horas, y de muy pocas más se dispuso para sacar las copias de los actores, para que éstos aprendieran sus papeles, y para los ensayos, por pocos que fueran. Todas estas circunstancias repercutían, en este y en tantos casos, en la calidad de las obras y de su puesta en escena. Pero el gran valor testimonial de este teatro de urgencia deja en un segundo plano las muchas deficiencias compositivas, textuales e interpretativas de las que el teatro patriótico pudo adolecer en su momento.

A propósito de la victoria del ejército aliado, el 22 de julio de 1812, en las cercanías de Salamanca, Francisco Garnier González compuso en verso el drama *La batalla de los Arapiles o derrota de Marmont*, la primera obra de teatro que se le dedicó a Lord Wellington en Madrid, donde se representó al año siguiente, con el célebre Isidoro Máiquez en el papel del lord. El valor textual y escénico de esta obra es inferior al empeño de su autor. No obstante, fue bien recibida por el público, que en la escena séptima podía presenciar «la batalla con la mayor propiedad, mezclando a su realce el ruido de las trompetas y los tiros de artillería», muy en la línea de las comedias militares dieciochescas.

La tercera y decisiva gran victoria sobre los franceses, el 21 de junio de 1813 en las cercanías de Vitoria, también tuvo su comedia patriótica, compuesta en esta ocasión por Antonio Valladares de Sotomayor y titulada *El triunfo mayor de España por el gran Lord Wellington*. Es una comedia en dos actos y en prosa, en la que intervienen personajes históricos —el rey José, el general Gazán, el general Laval, Cristóbal Cladera, Satini, Juan Quevedo, Lord Wellington, el general Morillo—, al lado de una serie de personajes de ficción y oficiales franceses, ingleses, españoles y portugueses de diversa graduación. Valladares, hombre de teatro, demuestra mayor talento que otros comediógrafos en la composición de la trama y en la caracterización de los personajes, y buen conocimiento de los recursos dramáticos para la puesta en escena, que señala por medio de precisas acotaciones. Siendo la acción militar el motivo de la comedia —los preparativos de la batalla y la batalla misma tienen lugar a la vista del espectador— tiene además un propósito ejemplarizante, al mostrar en el desenlace la suerte de los españoles que siguieron al rey José, ya fuera por interés, por convicción o por debilidad.

Otras muchas acciones victoriosas de los ejércitos o de las guerrillas se llevaron a la escena. Baste mencionar algunos títulos bien expresivos como *La reconquista de Bilbao por las armas españolas* (1812), *La batalla de Pamplona y derrota del mariscal Soult* (1813), *El chasco que pegaron a los franceses en Egea de los Caballeros* (1813), *La sorpresa de Fregenal por las tropas del Cuarto Ejército* (1813), *El sitio de Calatayud por el Marte Empecinado* (1814) o *Zaragoza reconquistada por D. Francisco Espoz y Mina* (1814).

Pero si las victorias militares elevaban la moral de la población civil y la admiración por sus héroes, la recreación dramática de otro tipo de sucesos era una invitación a emular comportamientos que estaban al alcance de todos. Este era el caso de la resistencia ejemplar de ciudades asediadas, que los espectadores contemplaban en obras, por otra parte

muy diferentes entre sí, como *El bombeo de Zaragoza*, *La gloriosa defensa de Gerona por el valor catalán*, *El sitio del empóreo gaditano por las tropas del monstruo más tirano* o *Defensa de Valencia y castigo de traidores*. Una serie de pautas de conducta salpican esta comedia de Enciso Castrillón, en la que un personaje arriesga su vida, pasando entre dos fuegos, para ir a buscar municiones cuando se han agotado, y otros, sin esperar recompensa, se dan por bien pagados con el servicio que prestan a la patria. Incluso quien, por cobardía, evitó el peligro rectificará ante el ejemplo de los demás. Lo que no se perdona es la traición —el traidor es ajusticiado— o la desconfianza en las autoridades españolas en los momentos difíciles.

Del agradecimiento a Inglaterra ha quedado constancia en los diálogos de varias comedias y en la caracterización, por lo general grata, de los personajes británicos. Lord Wellington juega un papel principal en las obras dedicadas a las batallas de los Arapiles o de Vitoria, y en la que recrea su entrada victoriosa en Madrid, después de la evacuación francesa. Pero también se conmemoraron en el teatro otros acontecimientos en los que la intervención de Inglaterra fue decisiva. Gaspar Zavala y Zamora compuso en 1808 una alegoría cómica a *La alianza española con la nación inglesa*, y Félix Enciso Castrillón el drama en tres actos *Una fineza de la Inglaterra, o sea la libertad de las tropas españolas que estaban en el Norte*, con motivo del regreso de las tropas españolas destacadas en Dinamarca, al mando del marqués de la Romana. Su estreno en Cádiz, el 4 de junio de 1809, tuvo un indudable contenido político, por celebrarse en esa fecha el cumpleaños del rey Jorge III de Inglaterra.

Frente a tantos sucesos memorables que se llevaron a la escena, el acontecimiento que pasaría a la posteridad como emblemático de la Guerra de la Independencia, el levantamiento del 2 de mayo de 1808 en Madrid, no fue objeto de una obra dramática hasta una fecha tan tardía como 1813.[1] Francisco de Paula Martí escribió y estrenó ese año la tragedia en tres actos y en verso *El día Dos de Mayo de 1808 en Madrid, y muerte heroica de Daoíz y Velarde*, una de las obras más interesantes de teatro patriótico, en la que aparecen todos los elementos que la literatura del siglo XIX relativa a esta fecha, tanto dramática como narrativa, no dejaría de incluir. Además de los héroes individuales, Daoíz y Velarde, el pueblo madrileño, como héroe colectivo, tiene un protagonismo indudable.

El teatro patriótico, que mostró a los espectadores acciones militares y defensas urbanas, también supo rendir homenaje a los héroes del momento. Se dedicaron obras teatrales, que movían a la admiración y al agradecimiento, a generales como Francisco Ballesteros, Francisco Javier Castaños o Francisco de Paula Copons, y a guerrilleros como el Empecinado, Espoz y Mina y tantos más. Pero el heroísmo popular, los héroes anónimos invitaban a la reflexión y estimulaban a la acción en comedias como *La máscara del patriotismo o el heroísmo de un buen hijo contra la voluntad de su padre*, o *El patriotismo o el padre sin hijos*, donde el heroísmo de un hombre consiste haber perdido a todos sus hijos en defensa de la patria.

Teatro patriótico burlesco

Toda guerra es defensa y es ataque, y el teatro patriótico no solo se ocupó de elevar el espíritu público con obras más o menos serias. Existió también una vertiente burlesca de este teatro, con la que se buscaba zaherir al enemigo y lograr el desprestigio de sus más destacados representantes. Napoleón y sus mariscales, José Bonaparte y sus seguidores,

1 El heroísmo del pueblo madrileño en esa fecha imborrable aparece como ejemplo digno de imitación y admiración en obras anteriores, pero como asunto central no lo encontramos hasta 1813, después de la definitiva evacuación francesa de Madrid.

aunque figuran como necesarios personajes de reparto en obras serias, solo tienen categoría de protagonistas en obras satíricas.

Así, además de los unipersonales burlescos ya mencionados, Napoleón protagoniza obras bastante tempranas en las que comparte la escena, frente a frente, con un personaje español, como ocurre en *Fernando y Napoleón en sencilla diversión* o en el brevísimo *Entremés entre Napoleón y Mina en los campos del honor de Navarra*, lo que no hace más que acentuar su perfidia frente a la nobleza de su oponente. Otras comedias burlescas muy divulgadas fueron *El fin de Napoladrón por sus mismos secuaces*, *Napoleón y sus satélites residenciados por el rey del abismo* y *Napoleón rabiando*.

La campaña de desprestigio de José Bonaparte encontró un firme punto de apoyo en el teatro. La pieza en un acto *El sermón sin fruto, o sea José Botella en el Ayuntamiento de Logroño* (1808) dio la vuelta a España. Se trata de una parodia en la que el rey José pronuncia, entre trago y trago, un discurso en italiano, que va traduciendo un intérprete, hasta que se desploma y tienen que llevárselo sus edecanes. No fue la única alocución pública de José Bonaparte parodiada sobre las tablas. El sainete *La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida* fue repetidamente representado en los años 1813 y 1814, cuando en Madrid los franceses habían pasado de inspirar temor a ser vistos como unos «huéspedes transitorios», y menudearon las piezas burlescas antijosefinas. Una segunda versión de *El sueño del tío José, que quiso ser primero y quedó cola* (1808), se reeditó en estos años con el título *El sueño del tío José que ha hecho el papel de rey de las Españas*. Es un triálogo dramático entre José Bonaparte y dos personajes franceses del pueblo bajo, momentos después de su derrota en la batalla de Vitoria, en donde el rey José hace un repaso, que resulta cómico, de lo ocurrido desde el comienzo de la guerra hasta ese momento, en que huye disfrazado, una vez desvanecidos sus sueños que creyó realidades. De 1813 y 1814 son también la «semitragedia o sainete patriótico» *Aventuras del rey Pepe en Madrid* y la comedia en tres actos *El rey de las once noches*, sobre los primeros días que el rey José pasó en Madrid, hasta que se vio obligado a abandonar la capital, a consecuencia de la batalla de Bailén.

Entre los generales franceses, el que fue objeto de más burlas teatrales fue Murat, satirizado en unipersonales y en la tragedia de Custodio Teodoro Moreno *Murat desenmascarado*. También el general italiano, al servicio del ejército francés, Lechi, quedaba muy malparado en la tragicomedia *Lechi burlado*, por su comportamiento como Gobernador de Barcelona. De otros personajes aborrecidos, entre ellos el comisario de Policía Juan de Matía y Satini, podían reírse ya sin temor los espectadores madrileños en 1813, cuando se representó en Madrid la pieza burlesca *La audiencia de Satini*.

Muy pocas fueron las obras dramáticas en que se defendió la opción afrancesada —*Calzones en Alcolea*, *Tres centinelas en un mismo puesto o la mocita en facción* y pocas más—, frente a las muchas en las que los personajes afrancesados hacen un desairado papel o reciben un castigo ejemplar. La suerte de los afrancesados, a consecuencia de determinados acontecimientos, dio pie a comedias burlescas de sucesos del día, como *El apuro de los afrancesados y triunfo de los papamoscas*, *El mayor chasco de los afrancesados o el gran notición de la Rusia* y algunas otras.

El sesgo político

Si es verdad que los dos grandes enemigos enfrentados en la contienda fueron España y Francia, también lo es que entre los españoles existieron divisiones, de las que se hizo eco la literatura dramática. Son obras que mejor sería calificar de teatro político que de patriótico pero, en el contexto de la Guerra de la Independencia, cada uno de los bandos

se esforzó en convencer a la opinión pública de que su ideario se identificaba con el verdadero patriotismo.

De la guerra interna entablada en el Cádiz de las Cortes entre los partidarios de la Constitución, los liberales, y los contrarios a las reformas, los serviles, ha quedado constancia en numerosas composiciones en verso y prosa y en caricaturas, pero algunas batallas se libraron con las armas del teatro. Entre otros ejemplos posibles, a la comedia del liberal Pablo de Jérica *Los serviles o el nuevo periódico*, respondieron los anticonstitucionales con *Los liberales o los filósofos del día, sin máscara y sin rebozo*, firmada por un supuesto don Censinato Vigornia. En ella una serie de personajes, encabezados por el Diablo Cojuelo, han llegado a Cádiz, «esta nueva Arca de Noé», huyendo de las tropas imperiales. Como no tienen oficio ni beneficio, se harán escritores. El Diablo Cojuelo les traza las líneas maestras de lo que han de decir, y su discurso resulta ser un compendio satírico de los postulados liberales, demasiado discursivo y poco teatral.

Una de las mejores comedias con esta temática es *Lo que puede un empleo*, que el joven Martínez de la Rosa estrenó durante el sitio de Cádiz con éxito clamoroso. En ella pone en evidencia a un servil que, por un cargo bien remunerado, es capaz de pasarse al partido liberal, que hasta ese momento aborrecía. Los personajes liberales son caracterizados como tolerantes y comprensivos y el propio autor hace gala de ello incluyendo en su comedia a otro personaje servil por influencia del anterior, que cambia inmediatamente de postura en cuanto advierte que su propio comportamiento es falso e interesado.

Más allá de los textos

En conjunto, las obras de teatro patriótico constituyen una auténtica crónica de los principales acontecimientos y personajes de la Guerra de la Independencia, y un completo repertorio de actitudes y comportamientos ante las distintas situaciones que se plantearon a los españoles a lo largo de aquellos seis años.

Su difusión fue muy amplia y, aunque algunos textos solo se conservan manuscritos, la mayor parte fueron impresos y reimpresos en cualquier punto del territorio español, a veces muy distante del lugar donde transcurre la acción, por un afán propagandístico de dar a conocer en toda España cada suceso de la contienda. Así, existen ediciones de *La noche de Zaragoza* en Córdoba, de *Aventuras del rey Pepe en Madrid* en Mahón, de *Napoleón y Mina en los campos de honor de Navarra* en Sevilla, de *El héroe zaragozano, honor de España, terror de Francia y asombro de la Europa, Palafox* en Cádiz, o de *La batalla de los Arapiles y derrota de Marmont* en Valencia.

Muchas de estas obras se pusieron en escena en coliseos públicos, y las más sencillas, por el corto número de personajes o porque no era necesario el cambio de decorados, también en casas particulares. Con actores aficionados, y también con títeres y marionetas, se representaron *Napoleón rabiando*, *La muerte de Murat*, *La noche de Zaragoza* o *España encadenada*.

La efectividad del teatro patriótico radicaba en buena medida en el mensaje que transmitían los textos, empapados de ejemplaridad y de esperanza. Pero el teatro es texto y es representación, y era ésta la que, en el ámbito público y en el privado, permitía vibrar al unísono, contagiándose mutuamente el fervor patriótico y compartiendo con entusiasmo los mismos ideales. El *Semanario Patriótico*, el 6 de diciembre de 1810, se refería a la capacidad que encerraba el arte dramático si se ponía al servicio de la patria:

> El patriotismo se inspira y no se enseña; es un instinto, un sentimiento, no un raciocinio: vive y se alimenta de espectáculos para la vista; de ficciones para

> la imaginación; de ejemplos para la memoria. ¿Dónde sino en el teatro se reúnen con más fuerza esos poderosos agentes morales? Allí es donde a manera del fluido eléctrico las pasiones populares se comunican un instante y se hacen más grandes por el contacto de los concurrentes; pues el amor a la patria es una pasión popular; y ¡ay de nosotros, si no conseguimos que sea la más grande, o por mejor decir, la sola del pueblo español!

A lograr el mayor efecto contribuía la puesta en escena, que en los teatros públicos se hacía con la mayor espectacularidad que permitían las circunstancias. La música jugaba un importante papel dentro de las obras teatrales e interpretada en los intermedios, y, sobre todo, al final del espectáculo, cuando la orquesta tocaba himnos, marchas y canciones patrióticas, que actores y público coreaban con entusiasmo.

La concurrencia a las funciones patrióticas era mayoritaria, como prueban las recaudaciones. Los espectadores sabían que con su asistencia, además de disfrutar, contribuían a paliar las necesidades de la guerra, porque parte de los ingresos se destinaba a la indumentaria de las tropas, a los heridos de los hospitales y a otros fines semejantes.

Ni las obras de teatro patriótico ni sus autores han pasado a la letra grande de las Historias de la Literatura. Muchas son anónimas o se publicaron bajo seudónimos, pero no son más recordados los dramaturgos que firmaron con sus propios nombres. Si de alguno queda hoy memoria es porque no solo escribió teatro patriótico durante la Guerra de la Independencia, como Gaspar Zavala y Zamora, Félix Enciso Castrillón, Francisco de Paula Martí, Antonio Valladares de Sotomayor y, desde luego, Francisco Martínez de la Rosa.

La conmoción provocada por la guerra convirtió en héroes a muchos que, de otro modo, no lo hubieran sido, y en dramaturgos a personas que nunca habrían compuesto una comedia si no pensaran que con ello contribuían a la defensa de una causa que sentían como propia.

Bibliografía[2]

Fernández de Moratín, Nicolás (1996), *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras* (ed. de D. T. Gies y M. A. Lama). Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid.

Freire López, Ana María (2008), *Entre la Ilustración y el Romanticismo: La huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura Española*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

——— (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

Larraz, Emmanuel (1974), «Le théatre a Palma de Majorque pendant la Guerre d'Independance, 1811-1814», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, París, x, pp. 315-355.

Querol, Mariano (1811), «Un actor emigrado de Madrid, con el mayor respeto al público». Cádiz, en Emilio Cotarelo (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Archivos, p. 514.

2 Por tratarse de una conferencia en que la autora sintetiza investigaciones que ha desarrollado con mayor extensión y profundidad en otros trabajos, remite al lector a la bibliografía incluida en esas publicaciones, en particular en su libro *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo: Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009.