LA IMAGEN DE LOS PERSONAJES HISTÓRICOS DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA EN LA LITERATURA DRAMÁTICA DEL SIGLO XIX

ANA MARÍA FREIRE LÓPEZ
Universidad Nacional de Educación a Distancia
afreire@flog.uned.es

(Recepción: 30/07/2012; Revisión: 04/10/2012; Aceptación: 22/10/2012; Publicación: 21/11/2013)

1. Retrato y caricatura. — 2. La imagen contemporánea. — 3. La imagen retrospectiva. — 4. Consideraciones finales, que no conclusiones. — 5. Bibliografía

RESUMEN

Del mismo modo que el retrato pictórico nos permite conocer el aspecto de tantos personajes históricos, también la literatura contribuye a la perpetuación de la imagen de aquellos hombres y mujeres. Pero, aun cuando los autores hayan pretendido fidelidad al modelo, ni la pintura ni la literatura nos muestran a la persona tal como fue, sino la particular visión que el autor de la obra de arte, y de alguna manera la época a la que este perteneció, tuvieron de un personaje. Este trabajo aborda la imagen de los protagonistas de la Guerra de la Independencia (españoles, franceses, británicos) que el teatro (el contemporáneo a los sucesos y el posterior a la contienda, hasta la fecha del primer centenario) transmitió a lo largo del siglo XIX. De esta investigación se desprende la diferencia de tratamiento literario de aquellos personajes durante y después de la guerra, y a través de este estudio se advierte cómo el teatro, el género más popular del siglo XIX, contribuyó a acuñar las imágenes de los protagonistas de la Guerra de la Independencia entre el pueblo español, del que solo una minoría sabía leer y, aunque supiera, no siempre leía libros de Historia.

Palabras clave: Guerra de la Independencia; teatro del siglo XIX; ficción histórica; personajes literarios.

THE IMAGE OF HISTORICAL CHARACTERS FROM THE PENINSULA WAR IN 19TH-CENTURY DRAMATIC LITERATURE

ABSTRACT

Just like the pictorial portrait allows us to know the physical features of so many historical figures, literature also contributes to the perpetuation of their image. Nonetheless, even when the authors have attempted to be faithful to the model, neither painting nor literature portrays the person as he/she was, but the personal view that the author of the work of art had of a particular historical figure. This study approaches the image of the protagonists of the Peninsular War (Spanish, French and British characters) that drama (both the one that emerged contemporary to the events and the one that followed up to its first centenary) conveyed along the 19th century. The present research will put forward the difference in the literary treatment of those personalities during and after the war. Furthermore, thanks to this study, it is made clear how drama, the most popular literary genre of the 19th century, contributed to the establishment of the images of the protagonists of the War of Independence among the Spanish population, where just a minority could read and, even those, did not always read history books.

Keywords: 19th century drama; Peninsular War; historical figures; literary characters; historical literature; works of fiction; literary image.

* * *

I. RETRATO Y CARICATURA

Del mismo modo que el arte del retrato pictórico nos permite conocer el aspecto de tantos personajes que han existido, también la literatura contribuye a la perpetuación de la imagen de esos hombres y mujeres. Pero, aun cuando sean fieles al modelo, ni la pintura ni la literatura nos muestran a la persona tal como fue, sino la visión que el autor de la obra de arte —y en alguna medida su época— tuvo de ella, de cada una. Con la diferencia de que en el caso de la pintura el personaje que sirvió de modelo, por lo general, conoció el retrato y lo aceptó con más o menos agrado, lo que no siempre ocurre con la literatura. Basta recordar a la Isabel II retratada por Federico de Madrazo, por Vicente López o por José Gutiérrez de la Vega y compararla con la *reina castiza* que nos transmitió Valle Inclán: la diferencia es la que puede existir entre una fotografía y una caricatura cercana al esperpento.

Por otra parte, no se pueden obviar las diferencias entre el historiador y el novelista o el dramaturgo a la hora de *crear* el personaje, pues mientras la historia busca una objetividad —no siempre lograda—, en el retrato hecho con

palabras suele hallarse una gran carga subjetiva de su creador. Es la libertad de la ficción.

2. LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA

En este repaso diacrónico (1), nos fijaremos en primer lugar en la imagen contemporánea de los protagonistas de la Guerra de la Independencia, porque muchos de ellos fueron también personajes literarios ya durante el conflicto. No solo los sucesos y acontecimientos colectivos ocuparon a los dramaturgos. En toda la literatura de circunstancias creada a lo largo de aquellos seis años, Fernando VII y José Bonaparte, Napoleón y sus mariscales y generales, Godoy, Castaños, Palafox, Wellington y muchos más se convirtieron en personajes de comedias, dramas y tragedias (tragedias pocas, porque bastaba la que se estaba viviendo, y porque el genio literario español siempre ha sido más propenso al género cómico que al trágico), en protagonistas de melólogos y piezas unipersonales, y de tantas otras modalidades de la literatura dramática.

Fernando VII durante la Guerra de la Independencia, especialmente en los comienzos del conflicto, 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 central de numerosas piezas unipersonales o melólogos, 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, como suele ocurrir en el teatro patriótico y de propaganda, son elocuentes: *Quejas del Rey D. Fernando VII desde su prisión a sus leales vasallos* (1808), *Soliloquio de Fernando VII, Rey de España, en su destierro* (1808), *Fernando VII en el Palacio de Valencey* (1809) o *Exclamación de Fernando VII. Consuelos de su hermano Carlos* (1809).

Pero Fernando VII también protagonizó obras dramáticas de mayor extensión, en los años finales de la contienda, como *Fernando y Napoleón en sencilla diversión* (1813), *La renuncia violenta de Fernando VII o la catástrofe de Bayona* (1813) o *El Príncipe Don Fernando de Borbón o la causa de El Escorial* (1814), entre otras, que se conservan manuscritas. En *El Rey de España en Bayona* (1808), que tuvo continuación en *Fernando VII preso, o segunda parte del Rey de España en Bayona* [1808], son personajes teatrales otros miembros

(1) Este trabajo, centrado en la imagen de los personajes, se basa en fuentes de primera mano, que son las obras dramáticas que le sirven de base. La autora ha estudiado estas y otras obras, y el teatro relativo a la Guerra de la Independencia en varios trabajos: véase FREIRE LÓPEZ (2009a, 1995, 1997, estos dos últimos artículos ahora recogidos en 2008c, para las obras «contemporáneas»; 2008a, 2008b, para las «retrospectivas»).

de la familia real española (Carlos IV, la reina Mª Luisa, el infante don Carlos), además de Godoy, don Pedro Cevallos y el mismo Napoleón.

Pero volviendo a los soliloquios o unipersonales, no fue Fernando VII el único que los protagonizó. También existen otros en que el personaje es Palafox (*El héroe zaragozano, honor de España, terror de Francia, y asombro de la Europa, Palafox,* 1809), o Ballesteros (*Ballesteros*, 1812) u otros destacados españoles del momento.

El general Ballesteros dio pie además a obras como *La batalla mora por Ballesteros y entrada de los españoles en Málaga*, que pudo verse en Sevilla en 1812, y *El terror de los franceses y defensor de los andaluces, D. Francisco Ballesteros*, ya de 1814, del mismo modo que el Marqués de la Romana pasó al teatro en *Embarco de las tropas del Norte al mando del Marqués de la Romana y desembarco de ellas en España* (1812), y Castaños en las obras relativas a la batalla de Bailén, en las que Dupont hace el papel de gran derrotado.

La relación de personajes históricos españoles que se convierten en figuras teatrales durante la guerra es relativamente extensa. De Daoiz y Velarde trataré más adelante, porque su presencia en el teatro se incrementa después de terminada la contienda, aunque ya durante ella no podían faltar en una de las obras más difundidas y representadas entonces: la tragedia en tres actos y en verso *El día Dos de Mayo de 1808 en Madrid, y muerte heroica de Daoiz y Velarde* (1813) de Francisco de Paula Martí, quien vivió en primera persona los sucesos de aquel día en la capital. Pero convendrá recordar más adelante que en esta obra la decisión de Daoiz sobre la defensa del Parque de Artillería es inmediata: no existe vacilación, como tampoco se advierte la menor rivalidad personal con Velarde que, al final de la escena III del acto segundo, le abraza diciendo: «Ahora, más que nunca, eres mi amigo». La muerte de ambos héroes –estamos ante una tragedia– tiene lugar a la vista del espectador.

El Empecinado y los dos Mina, entre los guerrilleros, también son protagonistas de obras como *Origen del patriotismo del héroe de Somosierra, o sea el Empecinado* (1810), *Entrada del Empecinado en Valencia* (1811), *El heroico Empecinado en los campos de Alcalá* (1813), *El sitio de Calatayud por el Marte Empecinado* (1814) —todas ellas obras patrióticas, sin la carga política que caracterizará a las que piezas que el Empecinado protagonizará una vez terminada la guerra—, o *Espoz y Mina* (1811), *El valiente Espoz y Mina* (1811) (2), *Mina en los campos de Arlabán o El ataque del convoy* (1812), *El patriotismo o los héroes de Mina* (1813) y *Zaragoza reconquistada por don Francisco Espoz y Mina* (1814). También el contenido de estas obras es patriótico y son frecuentes mensajes como el que, en el *Entremés entre Napoleón y Mina en los campos del honor de Navarra* (1813), se condensa en los

(2) Es posible que se trate de la misma obra que la anterior, ya que no se conserva el texto, pero sí las fechas de la representación en Cádiz de una comedia en dos actos con este título los días 7, 8 y 9 de diciembre de 1811.

versos con que Mina responde a Napoleón cuando este le propone la paz, si Navarra le acepta:

España quiere dar fin
a todos tus partidarios,
alemanes y corsarios
confederados del Rhin.

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 llega a los espectadores a través de sus propias palabras y acciones, que muestran su valor y patriotismo.

Algo muy diferente ocurre con los personajes franceses, quienes, además de caracterizarse a sí mismos por sus propias palabras y actitudes, son presentados por los autores de las obras —en especial las burlescas, que son numerosas— con detalle, hasta en la indumentaria (3).

Napoleón, que durante la guerra protagoniza algún unipersonal (*Napoleón, Napoleón desesperado*, *La muerte de Bonaparte*, todas de 1808), interviene también en obras extensas, tanto serias como de carácter burlesco y, dependiendo del género, se le caracteriza como la encarnación de una ambición sin escrúpulos, aunque tratado con cierto respeto distante, o como un personaje grotesco, al que ni los propios diablos quieren admitir en el infierno. Tomemos como muestra el soliloquio *Napoleón*, que consta de dos partes. En la primera, Bonaparte relata su trayectoria política, pasando revista a los planes que ha llevado a cabo con éxito en Europa, a los que añade su propósito de destronar a Fernando VII. La segunda parte recoge su lamento, porque los españoles han frustrado sus expectativas. Contraviniendo toda preceptiva teatral, la obra concluye con el suicidio del Emperador con un pomo de veneno, que tenía preparado para Fernando, en caso de que dificultase sus propósitos. El unipersonal se cierra con un epitafio, que resume el mensaje que su autor deseaba transmitir:

Aquí yace la maldad,
la traición, la alevosía,
la perfidia, tiranía,
ambición y crueldad:
la suma perversidad,
de Europa la perdición,
centro de la irreligión,
y azote de Dios airado;
puesto que aquí está enterrado
el fiero Napoleón.

(3) Sirva de ejemplo la obra *El fin de Napoladrón por sus mismos secuaces*, donde vemos a «Napoladrón sentado en un sillón de barbero» y aparece «José Botellas en un borrico: Murat descalzo en alpargatas».

El fin de Napoladrón por sus mismos secuaces (1808) es una tragedia burlesca en un acto, en cuya edición se inserta «una carta del Infierno al Emperador de los diablos, en que le da quejas de su mal proceder»; la segunda parte se titula *Napoleón y sus satélites residenciados por el rey del abismo* (1809). En *Napoleón rabiando* (1808), Bonaparte comparte protagonismo con otros personajes que en el reparto se llaman «el Rey Pepe, su hermano; Lebrac, Legrin, generales; Duroc, secretario de Napoleón» y, según el autor, «la escena debería ser en los infiernos, pero por ahora la pondremos en el gabinete del Palacio de Bayona».

El ingrato papel que correspondía al cómico que representaba a Napoleón en las obras de teatro patriótico hace que al final de una de ellas, *Nuestro rey Fernando VII en el complot de Bayona*, antes mencionada, el actor reclamara explícitamente, al final de la comedia, la benevolencia y el favor del público con estos versos:

El papel de Napoleón
estuve representando
y a nuestro gran rey Fernando
lo tengo en mi corazón.
Si en mi representación
hice lo que Corso hiciera,
lo siento de tal manera
que aborreciendo aquel trato
voy a dar a su retrato
satisfacción verdadera (4).

En cuanto a José Bonaparte, resulta significativo que, tanto durante la Guerra de la Independencia como a lo largo de todo el siglo XIX, solo protagonice piezas burlescas o en las que lo es, por lo menos, su imagen. Una de las más antiguas, ya representada en Madrid en noviembre de 1808, es *El sermón sin fruto, o sea Josef Botellas en el Ayuntamiento de Logroño* pieza en un acto de Félix Enciso Castrillón, en la que el *rey intruso* se emborracha en escena, contribuyendo al estereotipo de bebedor que circuló por España. También muy temprana es *El sueño del tío José, que quiso ser primero y quedó cola* (1808). De 1811 se conserva *Después de un gozo dos penas y fuga de Madrid del rey Botellas*, comedia en cuatro actos y en verso, en la que casi todos los personajes son históricos: Azanza, Negrete, Urquijo, O'Farril, Mazarredo, Meléndez Valdés, Belliard..., en cuyas imágenes valdría la pena detenerse, aunque ahora solo lo haremos en la del rey que, ante una sugerencia de Azanza, exclama:

Yo te lo agradezco, Azanza,
sé tu lealtad y cariño,
y ojalá que yo pudiera
premiar tus grandes servicios.

(4) Era frecuente que las obras de teatro patriótico concluyeran con una escena de homenaje al rey ausente, en la que los actores rendían pleitesía al retrato o busto de Fernando VII.

Mas mi hermano es el que manda,
yo soy solo un dominguillo,
y me hace a su voluntad
andar hecho un martinico,
haciendo el coco en los pueblos,
prometiendo beneficios,
que ni yo puedo cumplir,
ni él quiere que sean cumplidos.

Palabras que evidencian la imagen de José Bonaparte como títere en manos de Napoleón, que se generalizó durante la Guerra de la Independencia. Completan su retrato —el retrato que pasó al imaginario popular— otros elementos de esta comedia, como el alivio de sus pesares con brindis «en el salón del dios Baco» (en la escena IV del acto III, el actor debe manifestar «en su modo de hablar, acciones y ademanes la turbación de sus sentidos, efecto del licor») , o con las demostraciones de cariño de su «Blasita amada», personaje de ficción que adquiere otros nombres en las distintas comedias, y que en esta, al comienzo del acto segundo, se encuentra en la casita del Labrador —señala la acotación—, sentada con el rey sobre la hierba, «con bastante franqueza».

En 1813 y 1814, cuando ya se veía cercano el final de la guerra, proliferó la representación de obras antijosefinas, sin que la ridícula imagen del rey José varíe del principio al fin de la contienda. Algunas de estas piezas habían sido estrenadas con anterioridad, como *La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida,* impresa también como *La arenga del tío Pepe en la Puerta de San Vicente*; otras se escribieron entonces, con motivo de acontecimientos recientes, como *El mayor triunfo de España en los campos de Vitoria, la fuga del rey José y prisión de afrancesados* (1813)*, Aventuras del Rey Pepe en Madrid* (1813), *La exclamación de Josef Botellas por su tesorería en los campos de Miranda* (1814) o *El Rey de las once noches* (1814), que se estrenó después de terminada la contienda.

Pero si los unipersonales, melólogos o soliloquios con música alegórica protagonizados por españoles tienen carácter patético, los dedicados a personajes franceses son siempre paródicos o burlescos. Murat fue uno de los objetivos preferidos por este género durante el poco tiempo que duró su estancia en Madrid. La imagen del cuñado de Napoleón y lugarteniente de sus ejércitos en España no puede ser más negativa (5), y de ese sentimiento general surgieron pie-

(5) La imagen de Murat como personaje prepotente y sanguinario fue invariable. Ni el teatro ni los habitantes de la capital pudieron olvidar lo ocurrido el 2 de mayo de 1808 en Madrid, y en 1813, en la mencionada tragedia de Francisco de Paula Martí sobre aquel histórico día, las palabras que el autor pone en su boca, referidas a los madrileños, quieren ser el autorretrato de alguien movido en gran medida por el deseo de venganza de agravios recibidos: «Ya que con insultos tales/ irritaron mi paciencia,/ que lloren su atrevimiento/ y mueran a la violencia/ del cañón y del fusil,/ del sable y la bayoneta,/ cuantos tengan la desgracia/ o cometan la imprudencia/ de presentarse en las calles./ Venganza... Todos perezcan/ cuantos en Madrid habitan, / y que

zas como *Murat oyendo Misa, La muerte de Murat* y *Segunda parte de La muerte de Murat*, todas publicadas el primer año de la guerra, o *Murat desenmascarado*, ya de 1814, pieza que su autor afirma que es «más bien hija de mi patriotismo que de mis conocimientos poéticos», lo que podría aplicarse a gran parte de las obras dramáticas compuestas durante la Guerra de la Independencia.

El general Dupont fue convertido en personaje teatral a partir de su derrota en Bailén, que dio lugar a varios dramas. No es Dupont personaje burlesco, pero sí un vencido en *Dupont rendido en los campos de Bailén o El triunfo del patriotismo* (1813) (6).

El mariscal Soult fue objeto de varias obras dramáticas burlescas, motivadas por sus fracasos, como el verse obligado a levantar el sitio de Cádiz en 1812, que dio pie al soliloquio con música *Agitaciones del Mariscal Soult en el sitio de Cádiz* (sin fecha), o a *La derrota del mariscal Soult en los campos de Pamplona* (1813), atribuida a Francisco de Paula Martí.

En cuanto a Marmont, es personaje ineludible en *La batalla de los Arapiles o derrota de Marmont* (1813) (donde, por cierto, también desempeñan papeles destacados Wellington y el guerrillero don Julián Sánchez), aunque ya antes se le había dedicado el melólogo *Las agonías del mariscal Marmont, o sea sus últimos momentos* (1812).

Pero no termina aquí la lista de personajes aborrecidos, a los que hay que añadir a Manuel Godoy (*Caída de Godoy y exaltación de Fernando VII al trono,* 1813), al policía colaboracionista Juan de Matía y Satini (*La audiencia de Satini,* 1808), al general italiano al servicio de Francia Giuseppe Lecchi (*Lechi* [sic] *burlado*, sin fecha) y a tantos más.

Entre los aliados es sin duda Wellington el personaje que tuvo mayor protagonismo, tanto en el campo de batalla como en los escenarios, si bien en estos no juega un papel principal hasta 1813, a partir de la batalla de los Arapiles: *La batalla de los Arapiles o derrota de Marmont*, ya mencionada, *Entrada del Lord Wellington en Madrid* (1813), *Un triunfo de Lord Wellington en los campos de Miranda* (1813), *Lord Wellington triunfante en los campos de Vitoria* (1814)…

En conclusión, durante la guerra, la diferencia en la caracterización de los personajes españoles y la de los franceses es, en líneas generales, la que puede existir entre un retrato y una caricatura. En esta se acentúan los rasgos más acusados del individuo, que cuando es contemplado desde una perspectiva

---

pretenden mi ofensa,/ sin exceptuar ni clases/ ni edades... que todos mueran,/ y vengue yo con su sangre/ mi agravio, aun cuando sea/ a costa de quebrantar/ las órdenes tan estrechas/ que tengo de mi cuñado/ el Emperador, que ordena/ que esto mismo se ejecute/ luego que ocupadas sean/ todas las plazas y puertos/ que en este país se encierran/ por las tropas imperiales...».

(6) JUAN DE POVEDA (1813). Existe una refundición de 1817: *Dupont rendido o El triunfo del patriotismo en los campos de Bailén*, drama en cuatro actos, por un ingenio de la Corte, nuevamente refundido por J. M., Barcelona, Impr. de Agustín Roca.

negativa, resulta grotesco. Además, determinados personajes, como Fernando VII, solo aparecen en obras serias, mientras que a José Bonaparte solemos encontrarlo en las burlescas. En los pocos casos en que no es así se resaltan sus defectos por la técnica del contraste, como ocurre en *El triunfo mayor de España* (1813) de Antonio Valladares de Sotomayor. En cuanto a Napoleón, su grandeza, se quiera o no, impuso por lo general más respeto a los dramaturgos que la figura de su hermano José, siempre apodado con distintos motes (Pepe Botellas, el rey Pepino, el Intruso...), aunque también Napoleón aparece nombrado en varias obras como Napoladrón o Napoleón Malaparte (7).

3. LA IMAGEN RETROSPECTIVA

Fijémonos ahora en la imagen retrospectiva que de esos mismos personajes transmitió el teatro del siglo XIX, una vez finalizada la contienda.

Las cosas cambian en España desde que termina el conflicto en 1814. El reinado absoluto de Fernando VII parece correr un velo, en lo que al teatro se refiere, sobre la guerra que el pueblo español peleó con heroísmo para devolverle el trono de sus antepasados. Cuesta reconocer al rey en el personaje teatral que ofrecen las obras escritas durante el Trienio Liberal. Se trata de una imagen falseada, que en nada corresponde a la realidad, pues se le presenta como rey constitucional que apoya de buen grado el código de 1812.

Pero desde el fin del Trienio en 1823, hasta que en 1846 encontramos *¡El Dos de Mayo!* de Roque Barcia, no vuelven a aparecer sobre los escenarios españoles los demás personajes ni los sucesos de la Guerra de la Independencia. Es verdad que la guerra no se ha olvidado y que alguna novela histórica del período romántico se ambientó en ella, pero no el teatro (8). Sin embargo, entre 1846 y 1858 se estrenan por lo menos nueve obras dramáticas, tanto de teatro declamado como musical, sobre los sucesos de la Guerra de la Independencia, en particular sobre el Dos de Mayo, la batalla de Bailén y los sitios de Zaragoza, mientras pierden protagonismo teatral figuras como Fernando VII o Napoleón, José Bonaparte o Wellington.

Hasta 1856 no volvemos a encontrar 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*, un drama en tres actos y en verso de Maximino Carrillo de Albornoz y Sebastián Fernández de Mobellán, que pone en pie un posible

(7) Con mayor extensión se estudia de modo específico el personaje dramático de Napoleón Bonaparte a lo largo del siglo XIX, durante la Guerra de la Independencia y después de ella, en FREIRE LÓPEZ (2009b).

(8) Sobre la presencia de la Guerra de la Independencia en la narrativa española, extensa y breve, desde que termina el conflicto hasta que se cumple el primer centenario de ese final, véase FREIRE LÓPEZ (2009c, 2008e).

sucedido protagonizado por el emperador, cuando en noviembre de 1808 escribía a su hermano José anunciándole su inmediata venida a España y su deseo de reunirse con él en Vitoria, antes de dirigirse a Madrid. El argumento no tiene pretensiones de historicidad, pero a Napoleón se le trata ahora con un respeto desconocido en el teatro español de la Guerra de la Independencia. El porte del personaje que, al comienzo de la obra, perdido en la noche, llega a la casa del patriota Blas, hace que el espectador sospeche —sepa— desde el primer momento que se trata de Napoleón, y su comportamiento avalará su caracterización externa.

En la trama argumental, el marido de Luisa, hija de Blas, es prisionero de los franceses, mientras que el pretendiente de María, adoptada por Blas cuando era niña, no es correspondido por ella, comprensiva con las razones de los imperiales, y que facilitará la huida al emperador después de que este, en la escena IX del acto II, descubra su identidad. El momento merece recordarse, porque retrata bien la personalidad y la actitud de cada uno de los personajes:

> Blas: ¿Con que vos?...
>
> Napoleón: Tal idea os anonada
> ¿no es verdad? Mas ¡abajo esos sombreros!
> que estáis viendo una frente coronada.
>
> (Todos se descubren respetuosamente. Blas, que lo estaba antes, se aproxima a la mesa, coge su sombrero que está encima de ella y se lo pone, cruzándose de brazos).

Napoleón propiciará después la liberación del marido de Luisa, y reconocerá en María a su propia hija, fruto de una antigua aventura con la esposa de un español emigrado. Los autores de esta obra, sin dejar de presentarlo como el invasor que fue, crean un personaje persuadido de su dignidad y de su grandeza, capaz de realizar una acción generosa.

Desde entonces, hasta 1915 no se estrena otra obra seria dedicada 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 una verdadera trama, de intriga y de acción. Cada uno de sus cinco actos recrea un hito de la vida del emperador, tal como lo presentaban las biografías que a lo largo del siglo XIX se habían ido publicando (9). La creación del personaje de Napoleón es neutra o pretendidamente imparcial, muy atenta al aspecto físico y gestual, al comportamiento acorde con su carácter, etc., que transmitían los textos biográficos.

---

(9) En el primer acto, el espectador asiste al reencuentro de Napoleón con Josefina, al regreso de la campaña de Egipto; en el segundo acto, ubicado en las Tullerías, Napoleón ya es primer cónsul de la República; el tercero tiene lugar en el palacio de Fontainebleau, cuando ya es emperador; el cuarto acto presenta el comienzo de su ocaso político, que concluye con su abdicación al final del quinto acto, tras la capitulación de París y la huida de la emperatriz, con su hijo, a Austria.

Otros personajes históricos, sin embargo, pierden protagonismo, aunque sean referentes ineludibles al recordar la Guerra de la Independencia. Hasta el mismo año en que se cumplía el primer centenario de su comienzo, José Bonaparte no protagoniza ninguna obra dramática. Aparecía en el reparto de la recién mencionada *Napoleón en España*, pero no desempeñaba un papel destacado. Sin embargo en 1908, Miguel Ramos Carrión y los hermanos Vives le dedican una zarzuela titulada *Pepe Botellas*, burlesca desde su título. A pesar de que este se refiera al mote con que se conoció al *intruso*, el rey José tiene un brevísimo papel, ya que en la obra prima el enredo sobre los personajes, muy numerosos, entre los que se encuentra representada toda la tipología que caracteriza aquella época histórica (10). El rey José solo aparece un momento, en la escena VI del cuadro segundo, el tiempo necesario para intercambiarse con el cómico de la compañía del coliseo de los Caños del Peral, italiano como él, que le sustituirá durante el resto de la zarzuela, creando el divertido y bien trabado enredo. Lo mismo que durante la Guerra de la Independencia, con José Bonaparte solo se cuenta en el teatro para obras festivas, aunque los autores ya no se ensañen inventándole defectos que probablemente no tuvo. Todo lo que ahora señala la acotación sobre el aspecto externo de José Bonaparte es que él y el duque de Verona, cuando entran en escena, a causa de un accidente de su carruaje, «visten redingotes». José habla en italiano con el duque, pero también en castellano, cuando teme que los demás le reconozcan como el rey.

En cuanto a la imagen de Fernando VII, su deterioro es casi una constante en la literatura dramática del siglo XIX. Como personaje ya no figura en ninguna obra, aunque es un referente obligado, que otros mencionan, cuando se trata de recrear los años de la guerra. Con frecuencia, y a pesar de la censura, los juicios que se emiten sobre él evidencian el desencanto y la decepción que provocó en los españoles el antiguo *Deseado*. A veces esas opiniones se ponen en boca de una afrancesada —caracterizada con simpatía, por cierto—, como sucede en *El grito de Independencia*, una zarzuela de 1908 en la 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!!
[…]

(10) Entre los personajes individuales encontramos a Damisela, Currutaco, Posadero, Duque, Corregidor, Postillón, Posadera, Cantador y cantadora de jota, Prior, etc. Y además pueblo navarro, guerrilleros, chunchuneros, chicos, trajinantes, arrieros, alguaciles, palafreneros, maceros, fusileros, banda militar y de guitarras y bandurrias, etc. Coro general y comparsa.

Vais vuestra sangre a verter
por quien no tiene valor
para volver por su honor
y por su trono volver.

En las obras que tratan del ajusticiamiento del Empecinado los juicios sobre Fernando VII son todavía más duros, como veremos al tratar de este personaje, lo mismo que ocurre en la novela y en la narrativa breve, de las que no nos ocupamos ahora.

Inversamente al declive de los «grandes» de la Historia como personajes teatrales, algunos héroes de la guerra adquieren mayor relieve y volumen después que esta ha terminado.

En las obras escritas durante la Guerra de la Independencia sobre los acontecimientos del Dos de Mayo, Daoiz, Velarde y Ruiz no tenían vida independiente de los sucesos en que intervinieron aquel día memorable. Es a partir de la década de los años cuarenta del siglo XIX cuando adquieren el estatus de personajes literarios —trazados con elementos históricos y con otros de ficción—, a los que se les inventa una vida y se les involucra en una trama, con frecuencia amorosa, entrelazada con los sucesos históricos. Y aunque no en todas las obras sobre el Dos de Mayo intervienen personajes que lo son (11), en la mayoría de los repartos encontramos a Daoiz y a Velarde, seguidos por el teniente Ruiz y por Joaquín Murat.

Lo más interesante de *¡El Dos de Mayo!* de Roque Barcia, antes mencionado, un drama en cuatro actos en el que interviene un buen número de personajes históricos, es la localización elegida por el autor. Es la única obra dramática que aborda los sucesos de aquella fecha desde los interiores, ya sea el despacho de Murat o una sala del Palacio Real: no las calles ni la plaza de Oriente, donde el pueblo se amotina. El tumulto y alboroto del 2 de mayo lo oyen los personajes —y el público— como un rumor entre bastidores. Y los personajes que intervienen son —curiosamente separados en columnas independientes, españoles y franceses, en el reparto del texto editado— Luis Daoiz, Pedro Velarde, Jacinto

(11) 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. Es posible que la dificultad que conlleva presentar ante el público un personaje dramático que no desdiga del original histórico esté en la base de la ausencia de muchos en tantas obras dramáticas. Algunos, conscientes de sus personales limitaciones, los evitaron; otros afrontaron el reto, no siempre con éxito. En *El grito de Independencia o Móstoles en 1808*, un drama histórico en tres actos estrenado en 1883, el levantamiento del Dos de Mayo en Madrid sucede fuera de la escena, aunque lo relata Antonio, un personaje que llega desde la capital y que desencadena los acontecimientos. En ellos intervienen personajes históricos como Andrés Torrejón, caracterizado como hombre generoso y caritativo con los pobres, y cariñoso con los niños, y Pérez Villamil.

Ruiz, don Francisco Gil de Lemus ministro de Marina, don Sebastián Piñuela de Gracia y Justicia, don José Azanza de Hacienda, don Gonzalo Ofarril de Guerra, además de varios de ficción, y otros personajes franceses, entre los que el único con verdadera talla histórica es Joaquín Murat.

El personaje principal, dentro de un reparto bastante equilibrado, es Velarde. Velarde, a quien Murat trata de atraer a su partido ofreciéndole ascensos, que Velarde rehúsa; Velarde, que protesta su fidelidad a Fernando VII cuando Murat hace sustituir el retrato de este por uno de Bonaparte; Velarde, que en el acto tercero, que transcurre en el alojamiento de Daoiz en el Parque de Artillería, es quien dirige la insurrección. La parte del león en esta obra se la llevan los militares, no el pueblo. Daoiz y Velarde no son meros personajes, son el valor y el patriotismo encarnados en sus actitudes, en sus conversaciones entre ellos y con los franceses, y hasta en los diálogos amorosos. Los personajes de los ministros son coherentes con lo que ha transmitido la Historia con mayúscula. El más leal a España es Gil de Lemus, frente a Azanza, Ofarril y Piñuela, débiles y vacilantes. El autor parece que quiere rehabilitar la figura de Gil de Lemus, que cierra la obra con unos versos recitados ante las casacas de Daoiz y Velarde, muertos fuera de escena, cuya gloria sabrá honrar España.

Daoiz y Velarde protagonizan también *El Dos de Mayo* (12) que en 1848 escribieron en colaboración Manuel Santana, Francisco de Paula Montemar y Ceferino Suárez Bravo. Es un drama —muy flojo— en tres actos, que se desarrollan respectivamente en una sala de paso dentro del Parque de Monteleón, en una calle del barrio de Maravillas y en el propio Parque de Artillería. La inverosímil trama de ficción presenta a Velarde (13) enamorado de Elena, relación que el padre de esta impide, porque ya la ha prometido con Luis Daoiz. Cuando este se declara a Elena, ella lo rechaza. Daoiz y Velarde, que llegan a retarse en duelo por Elena, saldan sus diferencias poniéndose del mismo lado cuando la patria los necesita, y ahí reside el mensaje que en el conflictivo 1848, en el que se cumple el cuarenta aniversario de aquel dos de mayo, desean transmitir los autores. Será Velarde quien trate de convencer a Daoiz, caracterizado como un buen militar, para que abra al pueblo el Parque de Artillería, venciendo sus escrúpulos como militar, argumentándole que antes que militares son españoles. La muerte de Daoiz es casi exacta en la mayor parte de las obras que tratan del Dos de Mayo: muere traicionado cuando se acerca a hablar con un francés que le pide parlamento.

En *La independencia española o El pueblo de Madrid en 1808*, drama en tres actos de Ramón de Valladares y Saavedra y Francisco Botella y Andrés, estrenado en la Nochebuena de 1855, es un personaje de ficción el que intenta atraer a la causa francesa a Daoiz y a Velarde, que se niegan con frases de encendido patriotismo. En esta obra son Daoiz y Velarde quienes encabezan el

(12) Fue reeditado en 1868.

(13) También aparece en esta obra el intento de Murat por ganarse a Velarde.

levantamiento del Dos de Mayo, pues conocen desde el día anterior el plan de los franceses para llevarse al resto de los miembros de la familia real, concretamente al infante don Francisco. El tono pomposo y grandilocuente del autor en los arranques de patriotismo amortigua considerablemente el pretendido efecto de sus palabras para el espectador actual. A diferencia de la obra anterior, en esta es Daoiz quien informa a Velarde que «Joaquín Murat, temiendo al indomable pueblo madrileño, trata de encerrarse en la Moncloa por consejo del cruel Savary; pero es necesario no dejarle salir. Yo corro al Parque para que otro no sea quien allí mande, y perdamos la última esperanza… Velarde, es preciso ponernos al frente del pueblo»… También en este drama Daoiz es herido cuando acude a parlamentar con los franceses, que enarbolan una bandera blanca, pero no muere. De hecho, la obra no termina con la muerte de los personajes, sino con unos encendidos versos de Daoiz, que le hacen parecer tan liberal como los autores del drama:

Daoiz: ¡Oíd todos lo que quiero!
¡Fuera lucha de partidos!
¡Unidos todos! ¡¡Unidos!!
¡Guerra a muerte al extranjero!
¡No aceptéis nefanda unión
con ese pueblo inhumano;
nunca se han dado la mano
la lealtad y la traición!
¡Despreciando los reveses
no deis descanso a la saña
mientras luz dé el sol de España
a serviles o a franceses!

En 1868, cuando se cumplía un nuevo aniversario: sesenta años del levantamiento, en medio de una gran inestabilidad política —la revolución estallaría en septiembre—, Pedro Escamilla estrenó el drama en tres actos *Madrid en el Dos de Mayo*, la noche anterior a la conmemoración de aquella fecha. Además de los personajes de ficción intervienen Luis Daoiz, Pedro Velarde y Jacinto Ruiz, mientras los franceses carecen de nombre propio, identificados únicamente por su graduación militar (capitán, ayudante, cabo, etc.). En esta obra es Jacinto Ruiz el que va a casarse al día siguiente con Luisa, a la que Velarde ama sin manifestarlo, para no interferir. De nuevo se utiliza como recurso dramático la sospecha de que Velarde admira demasiado a los franceses y que ha almorzado más de una vez con Murat. Después se hablará del ascenso que Murat le ofreció. El propio Velarde reconoce que fue admirador de Napoleón y de sus ejércitos, pero que ha cambiado de opinión ante su intervención en España. Velarde es calumniado y, por la complicación de la trama, se llega al enfrentamiento entre Velarde y Ruiz, que se batirán en duelo el mismo día 2 de mayo. Pero se descubre al calumniador, un francés, y se reconcilian Daoiz, Velarde y Ruiz antes de la consabida escena en que Daoiz, como militar, se resiste a desobedecer una orden, y Velarde, apoyado por Ruiz, le convence de que antes

que militar es español. Daoiz rompe la orden y deja al pueblo penetrar en el Parque. La muerte de Daoiz y Velarde es relatada por un personaje en la última escena. En esta obra Velarde muere cuando, agotadas las municiones, se dirige en persona a cargar dos cañones con piedras de chispa, y una bala francesa le atraviesa el pecho. La muerte de Daoiz tiene lugar cuando un jefe francés, enarbolando un pañuelo sobre la espada —aquí no es una bayoneta ni una bandera— parece pedir parlamento, y cuando Daoiz se adelanta y cruzan unas palabras —que en otras obras no existen—, se lanzan sobre él, lo acuchillan y huyen. Ruiz todavía resiste.

También el episodio dramático *La afrancesada* (sic) (14), estrenado en el Teatro Victoria de Madrid el 2 de mayo de 1910, recrea los sucesos del 2 de mayo de 1808 entrelazados con un enredo amoroso por el que llegan a retarse en duelo nada menos que Daoiz y Murat. Es posible que la fuente de este episodio sea la novela histórica *El Dos de Mayo* de Juan de Ariza (1846), donde tiene lugar este mismo hecho. Lo que consiguen los autores con esa inverosímil trama amorosa, con la que seguramente pretendían dar aliciente a la obrita, es restar fuerza a los acontecimientos históricos y conseguir una de las obras más flojas sobre el Dos de Mayo.

La imagen literaria del Empecinado sí que ha variado desde los tiempos de la Guerra de la Independencia, en consonancia con los cambios políticos que se han ido sucediendo en España. Recordemos que es uno de los pocos guerrilleros, junto con Mina, a los que se le dedicaron obras teatrales ya durante el conflicto. Pero en ellas llevaba a cabo acciones gloriosas al servicio de la patria: su actuación en Somosierra o en Alcalá, su entrada en Valencia, el sitio de Calatayud… Su reaparición en escena en el teatro del XIX es tardía y con una carga política antes inexistente. Tres dramas de los años ochenta le recuerdan como héroe, pero sobre todo como víctima de la ingratitud de Fernando VII hacia quien le había servido con riesgo de la vida. El drama de 1881 en cinco actos de Ferrer y Cuartero, titulado *Juan Martín el Empecinado,* comienza cuando este se pone al frente de la partida en Aranda de Duero. Está escrita con más entusiasmo que rigor histórico: hay anacronismos y ni los versos son buenos ni los autores muy sutiles. En cualquier caso, destaca en el Empecinado su patriotismo —y el de su madre Lucía, que como el personaje del Empecinadillo suele aparecer en todas estas obras (15)—, su amor al rey, su empeño en rescatarle de

(14) El título de esta obra resulta equívoco, 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), protagonizada por una mujer, Octavia, que contra la voluntad de su padre se ha escapado con un francés. El contenido de este episodio dramático remite más bien a un título como *La francesada*, sin la a inicial, que es como se llamó durante años a lo ocurrido en España entre 1808 y 1814.

(15) En esta obra se presenta como hecho histórico que la madre del Empecinado lleva, en el acto segundo, año y medio prisionera de los franceses, sin otra culpa que la de ser madre de Juan Martín.

su cautiverio en Francia, su desinterés por lo que pueda recibir a cambio. Fijándonos solo en la figura del Empecinado y dejando a un lado la leve trama de ficción, en el segundo acto llevan ya tres años en campaña y ya han recogido al Empecinadillo. En el tercero, este ya es cabo, Fernando VII está de nuevo en el trono, y todos quieren impedir que el Empecinado vaya a la Corte, suponiendo que el rey lo necesita para formar un gobierno liberal. En el acto cuarto Lucía recuerda que al terminar la Guerra de la Independencia su hijo Juan ostentaba la faja de general y que esa fue su perdición. Acaba de caer el gobierno liberal y a Juan lo han destituido. Cuando el Empecinado va a ver a su madre, llegan a prenderlo los voluntarios realistas. En un incremento de dramatismo llega el quinto acto, que transcurre en la prisión donde el Empecinado lleva tres años y donde recibe la sentencia de muerte en la horca que la Chancillería de Valladolid ha dictado contra él. A partir de este momento el Empecinado, sin dejar de ser el personaje principal, comparte protagonismo por vía contraria con Fernando VII, personaje en la sombra que hace resaltar todavía más las virtudes del antiguo guerrillero. Así paga el rey a quien ganó para él la corona. El memorial que Lucía envió al rey (16), con una enorme carga política, no ha servido de nada. El Empecinado muere en la horca y el final de la obra es declaradamente revanchista, con clamores de venganza.

El cuadro dramático *El Empecinado* (1886) (17) de Antonio Esteban del Olmo recrea únicamente lo que en el drama anterior constituía el último acto. Una acotación señala que «La acción es en la villa de Roa el año de 1824». El Empecinado se encuentra en un calabozo, con grillos y cadenas, lamentándose de su situación en un soliloquio que recuerda aquellos unipersonales o melólogos de los tiempos de la Guerra de la Independencia:

> 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,
> pues facilité el camino
> a la negra ingratitud…

Sus propias palabras le retratan como valiente, de conciencia tranquila, creyente —habla con Dios, como también lo hacía en la obra anterior— (18), sensible cuando lee la carta de su madre, persona capaz de dominarse ante los

(16) En nota se dice que «Este documento está copiado literalmente de los apuntes que acerca del Empecinado publicó en 1862 D. Salustiano de Olózaga.»

(17) Se hizo una segunda edición en Madrid, Establecimiento Tipográfico de *El Liberal*, 1898.

(18) Fray Ramón, en sus últimos momentos le dice: «Un hombre como vos ¿qué necesita?... / La fe, la tiene; la virtud, la imita… / No os ha de faltar valor, prenda lucida, / en el último trance de la vida…»

agravios que recibe… Se van desgranando en el texto las calamidades a las que se le somete, como negarle comida y bebida. El personaje de Fuentenebro va enumerándole sus culpas, que él rebate en un parlamento semejante, con palabras como estas:

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…

Pero su muerte difiere de otras obras dramáticas. En esta muere de un disparo, después que todos los realistas hayan huido y él corra hacia la puerta del calabozo. Se tambalea en escena, declamando entrecortadamente unos versos llenos de intensidad política sobre la libertad de todo un pueblo —más bien sobre su falta— y se desploma muerto.

La tercera de las obras dramáticas dedicadas al personaje del Empecinado evita este desenlace, remontándose a los mismos hechos que celebraba el teatro durante la Guerra de la Independencia. La denuncia está ausente. El autor de este episodio histórico en un acto y en verso, *Alcalá por el Empecinado* (1889), es Juan Sánchez y Sánchez, que localiza la escena «en Alcalá de Henares el día 21 de mayo de 1813». Tanto los personajes como el argumento son puramente ficcionales y el Empecinado solo aparece en escena en el cuadro final, montado a caballo y escoltado por lanceros: el mismo recurso escénico que al año siguiente empleará Guillermo Perrín en su zarzuela en dos actos, con música del maestro Brull, *Los empecinados* (1890). Se recrea en esta zarzuela la liberación de Cifuentes (Guadalajara) por la guerrilla que manda el Empecinado, el cual solo aparece como personaje al final del último acto, entrando en escena a caballo. El autor aprovechó sin duda la buena acogida que había logrado este alarde escénico en el episodio dramático de Juan Sánchez. Todavía dos años después, en la zarzuela *Agustina de Aragón* (1892), se servirían los autores de este recurso efectista —utilizado ya en las comedias militares del siglo XVIII y en obras patrióticas durante la Guerra de la Independencia—, al hacer que en la última escena apareciera el general Palafox a caballo, con algunos oficiales de Estado Mayor, banda militar, soldados, hombres y mujeres. Suena la música y, formando un verdadero cuadro escénico, «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 después de la Guerra de la Independencia algunos de sus protagonistas históricos desaparecen como personajes teatrales y otros adquieren un mayor relieve dramático, un tercer grupo lo forman aquellos que durante la guerra no existieron más que en la realidad y que nacen a la literatura, concretamente a la literatura dramática, una vez concluido el conflicto armado. Civiles como Andrés Torrejón, militares como Tomás de Morla, frailes como el padre Gallifa, guerrilleros como el cura Merino o Romeu… Y, por encima de todos ellos, Agustina de Aragón, que no protagonizó ninguna obra dramática que yo conozca durante la Guerra de la Independencia.

Su aparición en el teatro fue precedida por la novelesca biografía firmada por su hija Carlota en 1859 (19) que, a pesar de su escaso valor literario, permitía darse cuenta de las enormes posibilidades que ofrecía Agustina como personaje de ficción. Porque en la literatura —como en el cine— Agustina siempre ha estado más cerca del personaje de ficción que de la persona de carne y hueso que existió en un determinado momento histórico (20). Lo único que tienen en común es el nombre propio y la indiscutible hazaña del disparo de un cañón de a 24 por una mujer, con decisivas consecuencias sobre el enemigo, durante el primer sitio de Zaragoza. Todo lo demás se ha venido inventando, desde su lugar de nacimiento y orígenes familiares hasta sus actuaciones en la guerra, pasando por sus amores.

En *El sitio de Zaragoza en 1808* (1848) de Juan Lombía se le quiere rendir homenaje dando su nombre a un personaje que nada tiene que ver con Agustina Zaragoza Domenech, el personaje real. Esa Agustina inventada se encuentra en Madrid el 2 de mayo (en esto consiste el prólogo representado de esta obra) y en su primera intervención le cuenta a Cipriano, un aragonés deslumbrado por los franceses y enamorado de ella, lo agradecida que está porque el padre de Cipriano, buen patriota, la sacó de la orfandad, y a él le debe su educación y su existencia, además de haberle concedido su mano a Cipriano. Cuando ya en el primer acto todos los personajes se encuentren en Zaragoza, Agustina rechazará a Cipriano porque no ama a su patria, pero se reconciliará con él al final de la escena IV del acto segundo, cuando él reconozca su error y luche con los españoles. La obra termina con el histórico disparo del cañón por Agustina en la batería del Portillo.

En la zarzuela *Agustina de Aragón* antes citada, de Benito Mas y Prat con música de Mariani, se desfigura la identidad de la persona de carne y hueso que fue Agustina Zaragoza desde el mismo reparto. Lo encabeza Agustina y, a continuación de su nombre, un asterisco lleva a una nota en la que se indica que

(19) Cobo (1859). Véase el artículo que le dedicó Simón Palmer (2001).

(20) Sobre Agustina de Aragón en la realidad y en la ficción, véase Freire López (2005).

«Todos los personajes que se remiten a esta llamada deberán declamar su parte con marcadísimo acento aragonés», cuando la Agustina histórica era catalana. Y lo mismo encontramos en la zarzuela del mismo título que en 1907 estrenaron Sebastián Alonso Gómez y Francisco de Torres, basada en la de Mas y Prat. Por ignorancia o por conveniencia de los autores, Agustina es en unas obras huérfana, mientras que en otras tiene padres. La zarzuela *Agustina de Aragón* comienza con la boda de la heroína con Antonio (no se llamó así ninguno de los maridos de la Agustina verdadera) y su padre Juan (tampoco fue este el nombre de su padre) los felicita. En la pieza, Agustina tiene una hermana, María, cuyo nombre tampoco coincide con el de la verdadera hermana de la Agustina histórica. Y también concluye la obra con la escena, de gran efecto dramático, del disparo del cañón por la heroína, que en este caso, falseando también en esto la verdad histórica, toma la mecha de manos de su padre muerto y grita «¡Padre, estás vengado!».

En la caracterización como mujer aguerrida y patriota sí que coinciden todos, contribuyendo a crear el estereotipo que ha permanecido en la memoria popular.

Agustina también es personaje de la zarzuela *El reducto del Pilar* (1908) de Antonio Soler y Diógenes Ferrand, con música de Pérez Soriano, estrenada el año en que se cumplía el primer centenario del comienzo de la contienda. La acción tiene lugar durante el primer sitio de Zaragoza. En este caso Agustina, que no tiene un papel principal, también dice ser aragonesa y, de hecho, en la transcripción fonética de su modo de hablar queda patente su acento maño.

Antes de terminar añadiré que no es posible tratar aquí de la imagen de los demás personajes también históricos, pero colectivos, de la Guerra de la Independencia, en el teatro español escrito durante y después de ella: la imagen del pueblo español, de los franceses, de los afrancesados, de los aliados, de los guerrilleros… Aunque quizá valga la pena destacar el incremento de la presencia de estos últimos en el teatro posterior a la contienda. Basten unos cuantos títulos de zarzuelas —la zarzuela fue el género teatral más popular de la segunda mitad del siglo XIX—, además de los que he mencionado sobre guerrilleros individuales, como el Empecinado o Mina, para ilustrar lo que afirmo: *Jorge el guerrillero* (1871), *El guerrillero* (1885), *Los empecinados* (1890), *Los guerrilleros* (1897), *Las guerrillas* (1897), *Los garrochistas* (1899)...

4. CONSIDERACIONES FINALES, QUE NO CONCLUSIONES

No expondré ahora unas conclusiones, que serían parciales, por formar parte este trabajo de otro mayor, que abarca otras formas literarias. Falta, además, en lo expuesto una mayor contextualización de las obras mencionadas en el momento y en las circunstancias históricas y políticas en que fueron creadas, aspecto nada desdeñable, teniendo en cuenta los vaivenes de un siglo tan con-

flictivo como el XIX, que he abordado en los trabajos sobre las *obras* —no sobre los *personajes*— de teatro declamado y de teatro lírico sobre la Guerra de la Independencia, que aparecen en la bibliografía.

No obstante cabe recapitular aquí brevemente algunas ideas acerca del cambio de tratamiento que reciben en escena los personajes históricos de la Guerra de la Independencia durante y después de esta. Puede afirmarse que su utilización —y elijo esta palabra a propósito— en los años de la guerra fue patriótica. La necesidad de unir sentimientos y voluntades a favor del rey ausente, en cuyo regreso se cifraba el fin de la tragedia que se vivía, y un porvenir español y no francés, da lugar a la imagen del Fernando VII que hemos visto. Ese mismo motivo patriótico explica que cualquier personaje del bando enemigo, desde Napoleón al último de sus generales, resulte repulsivo o cuando menos risible sobre las tablas. Por otra parte, el teatro patriótico no burlesco de la época de la guerra es sobrio en la creación de personajes que entonces eran contemporáneos, como Daoiz, Velarde, el Empecinado, Mina y muchos más; no es necesaria ni cabe entonces la invención de tramas amorosas o ficticias, ajenas a hechos no solo heroicos, sino recientes, de todos conocidos.

Es después de la guerra y de la muerte de Fernando VII cuando, al volver la vista atrás, se rescatan para el teatro, con motivo de determinados aniversarios, pero también en ocasiones con un propósito político partidista, algunas de aquellas figuras históricas.

Y si durante la guerra había sido necesario enaltecer a Fernando y degradar a Napoleón y los suyos, no pasaría mucho tiempo antes de que los españoles se dieran cuenta de lo que podían esperar del antiguo *Deseado*, que no vuelve a subir a un escenario como protagonista, mientras que la muerte de Napoleón en 1821 lo convierte en una figura del pasado, a la que, aunque nadie olvide lo ocurrido, no se le niega talla y categoría histórica. En cuanto a José Bonaparte, personaje burlesco durante la contienda, es posible que el teatro no hubiera vuelto a acordarse de él, si no fuera por la conmemoración del primer centenario y el deseo de crear con este motivo alguna obra festiva, en unos años de apogeo del teatro lírico español.

Como he apuntado, son estas unas breves pinceladas parciales y todavía no unas conclusiones, pero tal vez esta panorámica permita advertir cómo el teatro, tanto el declamado como el lírico, contribuyó a acuñar ciertas imágenes de los protagonistas de la Guerra de la Independencia entre el pueblo español.

5. BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO (1964): *Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del rey José*, Sevilla, Impr. Provincial.

——— (1968): *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836*, Madrid, CSIC (*Cuadernos Bibliográficos*, 22).

ALONSO GÓMEZ, SEBASTIÁN y TORRES, FRANCISCO DE (1907): *Agustina de Aragón* (basada en la obra de igual título de Benito Mas y Prat), música de Luis Leandro Mariani, Madrid, R. Velasco.

ANÓNIMO (1808a): *La Audiencia de Satini,* pieza jocoseria en un acto. Representada en el teatro de la Cruz en agosto de 1808.

——— (1808b): *Napoleón,* escena trágica unipersonal, Valencia, Vda. de Agustín Laborda.

——— (1808c): *El sueño del tío José, que quiso ser primero y quedó cola,* Madrid, Impr. de Repullés. Tuvo sucesivas reimpresiones, alguna con ligera modificación en el título.

——— (1811a): *Entrada del Empecinado en Valencia*, comedia en dos actos. Representada en Cádiz en diciembre de 1811.

——— (1811b): *Espoz y Mina*, comedia en dos actos, manuscrita.

——— (1812a): *Ballesteros*. Monólogo. Málaga, Impr. de Martínez.

——— (1812b): *La batalla mora por Ballesteros y entrada de los españoles en Málaga*. Representada en Sevilla los días 2 y 3.XI.1812.

——— (1812c): *Embarco de las tropas del Norte al mando del Marqués de la Romana y desembarco de ellas en España*. Comedia patriótica atribuida a Vicente Rodríguez de Arellano, que se representó en Palma de Mallorca los días 21 y 22.VI.1812 y 11 y 12.IX.1813.

——— (1812d): *Mina en los campos de Arlabán o El ataque del convoy*. Drama nuevo en tres actos, representado en el teatro de la Cruz en los años 1812, 1813 y 1814.

——— (1813a): *Entremés entre Napoleón y Mina en los campos del honor de Navarra*, Sevilla, Impr. de la calle de Vizcaínos, a cargo de Anastasio López.

——— (1813b): *La derrota del Mariscal Soult en los campos de Pamplona el 30 de julio*. Drama nuevo en un acto, representado en el teatro de la Cruz en agosto de 1813.

——— (1813c): *Entrada del Lord Wellington en Madrid*. Comedia representada en Palma de Mallorca en 1813.

——— (1813d): *Fernando y Napoleón en sencilla diversión*. Pieza nueva en un acto, representada en el teatro de la Cruz en octubre y diciembre de 1813 y enero de 1814.

——— (1813e): *La renuncia violenta de Fernando VII o La catástrofe de Bayona*, drama en dos actos en verso, manuscrito.

——— (1813f): *Un triunfo de Lord Wellington en los campos de Miranda*. Comedia nueva original, representada en el teatro de la Cruz en noviembre de 1813.

——— (1814a): *La exclamación de Josef Botellas por su tesorería en los campos de Miranda*. Comedia patriótica representada en el teatro de la Cruz en enero de 1814.

——— (1814b): *Lord Wellington triunfante en los campos de Vitoria*. Representada en Sevilla en enero de 1814.

——— (1814c): *El Príncipe Don Fernando de Borbón o la causa de El Escorial*, drama en dos actos en verso, manuscrito. Diversas atribuciones de autoría.

——— (1814d): *El Rey de las once noches,* comedia satírica en tres actos. Representada en el teatro de la Cruz el 20 de diciembre de 1814.

——— (1814e): *El terror de los franceses y defensor de los andaluces, D. Francisco Ballesteros,* comedia en dos actos y en verso, Impr. del Setabiense.

APARICIO, JUAN JOSÉ (1808a): *El Rey de España en Bayona,* escena en un solo acto escrita por un buen español, Madrid, Impr. de José Doblado.

——— (1808b): *Fernando VII preso, o segunda parte del Rey de España en Bayona,* escena en un solo acto por el mismo autor de la primera parte, el P. Fr…, Murcia, Juan Vicente Teruel.

ASENSIO DE ALCÁNTARA, JOAQUÍN y LLORENS, MODESTO (1862): *El Padre Gallifa, o Un suspiro de la patria*, drama histórico, en cinco cuadros y un prólogo, en prosa y verso, Barcelona, Est. Tip. de Narciso Ramírez.

BARCIA, ROQUE (1846): *¡El Dos de Mayo!*, drama original en cuatro actos, dividido el tercero en dos cuadros, escrito en verso, Madrid, Impr. de la Sociedad de Operarios del mismo Arte.

BUEN HUMOR, PATRICIO DE (1813): *Aventuras del Rey Pepe en Madrid,* semitragedia o sainete patriótico, Mahón, Impr. de Pedro Antonio Serra.

BURGOS, JAVIER DE (1887): *Cádiz*, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, Madrid, Est. Tip. de M. P. Montoya y Cía.

BUSTILLO, EDUARDO (1878): *Agustina Zaragoza*, episodio dramático de la Guerra de la Independencia española, escrito para la eminente primera actriz Srta. Doña Gertrudis Castro, Buenos Aires, Impr. de El Economista.

CADAALSO, PEDRO (s. a.): *Lechi burlado*, tragicomedia. Obra póstuma de…, publicada por Fr. Patricio de Barcelona, capuchino, Tarragona, Miguel Puigrubí.

CALDERA, ERMANNO, ed. (1991): *Teatro politico spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni.

CAMPOS, JORGE (1969): *Teatro y sociedad en España 1780-1820*, Madrid, Moneda y Crédito.

CANSINOS, MANUEL (1879): *¡Dos de Mayo!*, loa en un acto y en verso, Madrid, Ignacio Moralecha. Reeditada en Madrid, Est. Tip. de M. P. Montoya y Cía., 1885.

CARRILLO DE ALBORNOZ, MAXIMINO y FERNÁNDEZ DE MOBELLÁN, SEBASTIÁN (1856): *Napoleón en España,* drama en tres actos y en verso, Madrid, Impr. de C. González.

[CASTILLO, DIEGO DEL] (1810): *Origen del patriotismo del héroe de Somosierra, o sea el Empecinado*, comedia original en tres actos, Isla de León, reimpr. en la Impr. de Miguel Segovia, Impresor Real de Marina.

CASTRO, JUAN ANTONIO DE (1813): *La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida*. Madrid, s. i.

CHAPÍ SELVA, MIGUEL y ASENSIO MAS, RAMÓN (1899): *La afrancesada*, música de Vicente Zurrón, Madrid, R. Velasco.

COBO, CARLOTA (1859): *La ilustre heroína de Zaragoza, o la célebre amazona en la Guerra de la Independencia*, Madrid, Impr. de Santiago Aguado.

COTARELO Y MORI, EMILIO (1902): *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, III. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales y Martínez.

D. A. M. P. (1813): *El patriotismo o los héroes de Mina*, Alicante, Impr. de España.

D. D. M. S. (1808a): *Napoleón desesperado*, escena trágica unipersonal, Madrid, Impr. de José Doblado.

——— (1808b): *Quejas del Rey D. Fernando VII desde su prisión a sus leales vasallos,* escena unipersonal, [Madrid], Impr. de Doblado.

D. F. M. (1850): *La batalla de Bailén*, música de los maestros Gardyn y Gondois, Madrid, Impr. de Vicente Lalama.

D. J. O. I. (s. a.): *El fin de Napoladrón por sus mismos secuaces*, tragedia burlesca en un acto, s. l., Impr. Real Rodríguez y Cuenca.

——— (1809): *Napoleón y sus satélites residenciados por el rey del abismo*, segunda parte de la tragedia burlesca *El fin de Napoleón* (sic), por el mismo autor, Málaga, Impr. y Lib. de Carreras e Hijos.

D. J. R. y C. (1808): *La muerte de Bonaparte,* drama heroico unipersonal, Málaga, Carreras e Hijos.

Enciso Castrillón, Félix (1808): *El sermón sin fruto, o sea Josef Botella en el Ayuntamiento de Logroño*, pieza jocosa en un acto, Cádiz.

Escamilla, Pedro (1869): *Madrid en el 2 de Mayo*, drama de costumbres populares en tres actos y en verso, Madrid, Impr. de Julián Peña.

Esteban del Olmo, Antonio (1886): *El Empecinado*, cuadro dramático original y en verso, Madrid, Imp. y Ester. de *El Liberal* (2ª ed., 1898).

Farfán de los Godos, Gerardo; y Burgos, Javier de (1908): *El grito de Independencia*, m*úsica de* Gerónimo Giménez, Madrid, R. Velasco.

Ferrer Garayta, Waldo y Cuartero, Manuel (1881): *Juan Martín el Empecinado*, drama en cinco actos y en verso, Madrid, Est. Tip. de M. P. Montoya y Cía.

Freire López, Ana María (1988): «La Guerra de la Independencia española como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas (1808-1814)», *Investigación Franco-Española*, 1: 127-145.

——— (1995): «Teatro político durante la Guerra de la Independencia española», en Víctor García de la Concha, dir. y Guillermo Carnero, coord., *Historia de la Literatura Española. Siglo xviii (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 872-885.

——— (1996): «El definitivo escollo del proyecto neoclásico de reforma del teatro. (Panorama teatral de la Guerra de la Independencia)», en Josep M.ª Sala Valldaura, ed., *Teatro Español del Siglo xviii*, Lleida, Universidad, t. I, pp. 377-396.

——— (1997): «El teatro político durante el reinado de Fernando VII», en Víctor García de la Concha, dir. y Guillermo Carnero, coord., *Historia de la Literatura Española. Siglo xix (I)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 293-300.

——— (2001): «El teatro en Madrid bajo el gobierno de José Bonaparte y el proyecto de Reglamento redactado por Moratín», en *La Guerra de la Independencia. Estudios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), t. II, pp. 761-774.

——— (2002): «Las grandes colecciones documentales de la Guerra de la Independencia», en *Fuentes Documentales para el estudio de la Guerra de la Independencia*, Francisco Miranda Rubio, coord., Pamplona, Eds. Eunate, pp. 167-179.

——— (2005): «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, pp. 115-125.

——— (2008a): «El conflicto de 1808 en el teatro español», en *El nacimiento de la España contemporánea*, Madrid, Actas Editorial, pp. 449-471.

——— (2008b): «La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)», en *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*, Pamplona, UPN, t. I, pp. 283-304.

——— (2008c): *Entre la Ilustración y el Romanticismo: La huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura Española*, Alicante, Universidad de Alicante.

——— (2008d): Índice bibliográfico de la Colección Documental del Fraile, 2ª ed., Madrid, Ministerio de Defensa.

——— (2008e): «La memoria de la Guerra de la Independencia en la narrativa breve», *España Contemporánea*, XXI (2): 53-66.

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

——— (2009b): «La imagen de Napoleón en el teatro español del siglo XIX», en MERCÈ BOIXAREU y ROBIN LEFERE, coords., *La Historia de Francia en la Literatura Española*, Madrid, Castalia, pp. 459-472.

——— (2009c): «La Guerra de la Independencia en la novela española del siglo XIX (1814-1914)», en *El comienzo de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Actas Editorial, pp. 627-645.

GARNIER GONZÁLEZ, FRANCISCO (1813): *La batalla de los Arapiles o derrota de Marmont*, drama en un acto, por D. F. G. G., Madrid, Impr. de Álvarez.

INGENIO CATALÁN, UN (1808): *Soliloquio de Fernando VII, Rey de España, en su destierro,* Madrid, Impr. de la Vda. de Caballero.

J. R. C., Dr. (1809): *Exclamación de Fernando VII. Consuelos de su hermano Carlos,* escena dolorosa representada en la imaginación de un noble español, Cádiz, Casa de Misericordia.

J. S. B. y F. (s. a.): *Agitaciones del Mariscal Soult en el sitio de Cádiz*, o sea soliloquio con intervalos de música alegórica.

——— (1812): *Las agonías del Mariscal Marmont, o sea sus últimos momentos,* soliloquio con intermedios de música alegórica, Sevilla, Vda. de Vázquez y Cía.

JUAN DE POVEDA, AGUSTÍN (1809): *Fernando VII en el Palacio de Valencey*, escena patética unipersonal, Cartagena, Impr. de Marina.

——— (1813): *Dupont rendido en los campos de Bailén o El triunfo del patriotismo*. Drama nuevo original en tres actos, representado en el Teatro del Príncipe en 1813 y 1814. (Existe una refundición de 1817: *Dupont rendido o El triunfo del patriotismo en los campos de Bailén*, drama en cuatro actos, por un ingenio de la Corte, nuevamente *refundido* por J. M., Barcelona, Impr. de Agustín Roca).

LARRAZ, EMMANUEL (1974): «La satire de Napoléon Bonaparte et de Joseph dans le théâtre espagnol: 1808-1814», *Hommage à André Joucla-Ruau*, Aix-en Provence, Université.

——— (1987): *Theatre et politique pendant la Guerre d'Independance espagnole: 1808-1814*, Aix en Provence, Université, 2 vols.

LARRUGA, MIGUEL DE (1814): *Zaragoza reconquistada por don Francisco Espoz y Mina*, comedia en tres actos, Madrid, Francisco Martínez Dávila, Imp. de Cámara de S.M.

LEFÈRE, ROBIN (2010): «Au regard de l'Espagne: la figure de l'immigré royal et le cas de José Napoleón Ier (Joseph Bonaparte), 1808-1813», en ALEXANDRE STROEV, dir., *L'image de l'Étranger*, París, Institut d'Études Slaves, pp. 185-192.

MADERO Y MONTOLÍU, VENTURA (s. a.): *La muerte de Murat,* escena trágica, o bien sea semi-unipersonal joco-seria, por D. V. M. y M., Málaga, Luis de Carreras e Hijos.

MARTÍ, FRANCISCO DE PAULA (1813a): *Caída de Godoy y exaltación de Fernando VII al trono*. Comedia nueva, original, en tres actos, representada en Madrid en agosto y septiembre de 1813, y en Sevilla ese mismo año.

——— (1813b): *El día Dos de Mayo de 1808 en Madrid, y muerte heroica de Daoiz y Velarde,* tragedia en tres actos en verso, Madrid, Impr. de Repullés.

——— [Bajo anonimato] (1813c): *El heroico Empecinado en los campos de Alcalá*. Comedia nueva patriótica en dos actos, representada en el teatro de la Cruz en agosto de 1813.

MAS Y PRAT, BENITO (1892): *Agustina de Aragón*, música de Luis Leandro Mariani, Sevilla, Tip. de López Hnos. y Cía.

MENA Y RODRÍGUEZ, JUAN DE y GUERRERO, CLODOALDO (1907): *Bailén*, Madrid, R. Velasco.

MENDOZA, ANTONIO (1882): *Los franceses en España*, drama original en verso, en tres actos y un prólogo, representado por primera vez en Madrid el 2 de mayo de 1863, Madrid, Hijos de A. Gullón.

MORENO, CUSTODIO TEODORO (1814): *Murat desenmascarado*, tragedia en cuatro actos en verso, por D. C. T. M., Madrid.

MORENO GIL, ALFREDO (1893): *Los héroes del Bruch*, drama histórico de espectáculo en seis actos, divididos en siete cuadros, Madrid, Impr. de José Rodríguez.

MOTA Y GONZÁLEZ, JOSÉ (1878): *El lego de San Francisco o la independencia española*, drama histórico en tres actos y en prosa, Sevilla, Impr. de Salvador Acuña y Cía. (2ª ed., Sevilla, Izquierdo y Cía., 1908).

MUÑOZ, FEDERICO (1885): *El guerrillero*, música de Emilio Arrieta, Manuel Fernández Caballero, Ruperto Chapí, Antonio Llanos y Apolinar Brull, Madrid, Impr. de José Rodríguez.

NAVARRO, CALIXTO y CAMPOAMOR, ANTONIO (1871): *Jorge el guerrillero*, música de Antonio Rovira, Madrid, Impr. Española.

NIEVA, JUAN JOSÉ y SURICALDAY, CAYETANO DE (1854): *El dos de mayo*, drama original, en tres actos y en verso, Madrid, Vicente de Lalama.

NOVO COLSÓN, PEDRO DE (1899): *Los garrochistas*, música de Salvador Viniegra, Madrid, R. Velasco.

OCAÑA PRADOS, JUAN (1883): *El grito de independencia o Móstoles en 1808*, drama histórico en tres actos y en verso, Madrid, Est. Tip. de Montegrifo y Cía.

PAZ Y DEL REY, TIMOTEO DE (s. a.): *Napoleón rabiando*. Madrid, Impr. de Benito Cano.

——— (1808a): *Murat oyendo Misa, o sea la piedad y religión de Murat manifestada en la devoción con que oye Misa*, Madrid, Impr. de Agapito Fernández Figueroa.

——— (1808b): *Segunda parte de La muerte de Murat*. Escena unipersonal joco-seria. Para diversión de cualquiera casa particular. Madrid, Impr. de Benito Cano.

PERRÍN, GUILLERMO (1890): *Los empecinados*, música de Apolinar Brull, Madrid, Impr. de José Rodríguez.

PRIETO, ENRIQUE (1897): *Los guerrilleros*, música de Ruperto Chapí, Madrid, R. Velasco.

RAMOS CARRIÓN, MIGUEL (1908): *Pepe Botellas*, música de A. y C. Vives, Madrid, R. Velasco.

REDONDO, ANTONIO (1863): *Don Tomás de Morla o El alzamiento de Cádiz en 1808*, drama histórico-patriótico en tres actos, Cádiz, Impr. y Lit. de la Revista Médica.

RIVAS, JOSÉ PABLO (1915): *Napoleón*, drama histórico en cinco actos y en prosa, Barcelona, Sociedad de Autores Españoles.

RODRÍGUEZ CHAVES, ÁNGEL y TORRES REINA, JOSÉ (1889): *El motín de Aranjuez*, música de Marqués, Madrid, Impr. de José Rodríguez.

ROIG Y CIVERA, ANTONIO (1890): *¡Romeu!*, drama histórico bilingüe en tres actos y en verso, Gandía, Impr. y Lib. de Luis Catalá.

ROMERO PEÑA, M.ª MERCEDES (2006): *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia: 1808-1814*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS (1989): «Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política», *Castilla*, 14: 129-149.

SALGUES, MARIE (2007): «La Guerra de la Independencia y el teatro. Tentativa de creación y de recuperación de una epopeya popular (1840-1868)», en CHRISTIAN DEMANGE et alii, eds., *Sombras de Mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, pp.267-287.

SÁNCHEZ RENDÓN MALDONADO, JOSÉ (1809): *El héroe zaragozano, honor de España, terror de Francia, y asombro de la Europa, Palafox*. Soliloquio unipersonal en metro endecasílabo castellano, Cádiz, Nicolás Gómez de Requena.

SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, JUAN (1889): *Alcalá por el Empecinado*, episodio histórico en un acto, dos cuadros y en verso, Madrid, Est. Tip. de Federico García Carballo.

SÁNCHEZ-FANO, FELIPE (1897): *Las guerrillas*, música de Corvino, Madrid, R. Velasco.

SANTANA, MANUEL; MONTEMAR, FRANCISCO DE PAULA y SUÁREZ BRAVO, CEFERINO (1848): *El Dos de Mayo*, drama original en tres actos y en verso, Madrid, Dámaso Aparicio (reed., 1868).

SAÑUDO AUTRÁN, PEDRO (1895): *Pilar de Aragón*, episodio dramático en un acto y tres cuadros, en verso, Madrid, R. Velasco.

SHIELDS, A. K. (1933): *The Madrid Stage 1820-1833*, Chapell Hill, University of North Carolina Press.

SIERRA, EUSEBIO (1897): *Botín de guerra*, música de Tomás Bretón, Madrid, R. Velasco.

SIMÓN PALMER, M.ª DEL CARMEN (1979): *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC (*Cuadernos Bibliográficos*, 39).

——— (2001): «Agustina de Aragón novelada por su hija», en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, pp. 483-492.

SOBRADO, PEDRO NICETO DE (1858): *La batalla de Bailén*, drama histórico en cinco actos y seis cuadros, Madrid, Impr. de C. González.

SOLER, ANTONIO y FERRAND LÓPEZ, DIÓGENES (1908): *El reducto del Pilar*, música de Pérez Soriano, Madrid, R. Velasco.

SOLÍS, RAMÓN (1987): *El Cádiz de las Cortes*, 2ª ed., Cádiz, Sílex.

SUERO ROCA, MARÍA TERESA (1987): *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut de Teatre, 4 vols.

VALLADARES Y SAAVEDRA, RAMÓN DE y BOTELLA Y ANDRÉS, FRANCISCO (1856): *La independencia española o El pueblo de Madrid en 1808*, drama original en tres actos, Madrid, Vicente de Lalama.

VALLADARES DE SOTOMAYOR, ANTONIO (s. a.): *Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona*, comedia sin fama.

——— (1813): *El triunfo mayor de España por el gran Lord Wellington*. Valencia, Impr. de Estevan.

——— [Bajo el anagrama de VALDEROSAL Y MONTEDORO, ATANASIO] (1814): *El sitio de Calatayud por el Marte Empecinado,* comedia en dos actos en prosa, manuscrita.

VILLANOVA Y MONCHÍS, JESÚS y CALLEJA, FERNANDO (1910): *La afrancesada*, episodio dramático en un acto y cinco cuadros, en prosa, Madrid, Emiliano Sánchez.

ZÚMEL, ENRIQUE (1873): *La independencia española*, epopeya en tres partes y en verso, Madrid, Impr. de José Rodríguez.