

ANA MARÍA FREIRE LÓPEZ

**Las reapariciones de Pelayo
en el teatro español:
la época de la
invasión francesa**

De aquellos ingentes peñascos brotó esa lección: la resistencia. Y los pueblos no necesitan otra, si la saben aprender. Resistir, cuando asiste el derecho de hacerlo. Así se agiganta el recuerdo de los resistidores al través del tiempo y de la Historia.

Emilia Pardo Bazán, "El símbolo", *ABC* 22-02-1919

El legado de la Guerra de la Independencia a la historia del teatro español

Si hubiera que señalar el legado más original y genuino que la Guerra de la Independencia aportó a la historia del teatro español diríamos que fue, sin duda, el nacimiento del teatro patriótico y del teatro político, hasta entonces inexistentes en España.

Los grandes acontecimientos de la historia patria eran desde antiguo asunto de obras dramáticas, pero la utilización premeditada y sistemática de aquellos hechos y de sus protagonistas para la causa patriótica surgió en 1808.

Desde el momento en que se conoce en el resto de España lo ocurrido en Madrid el 2 de mayo, la reacción popular es unánime, y en las numerosas poblaciones que poseían un local para las representaciones dramáticas se decide su cierre. Paradójicamente, en Madrid, donde habían tenido lugar aquellos trágicos sucesos, los teatros no se clausuraron. Los nuevos ocupantes de la capital necesitaban dar a la población la impresión de una normalidad que en realidad no existía, y el hecho de que los teatros continuaran ofreciendo funciones era un argumento más para hacer notar que nada había cambiado. Además, el número de integrantes de las tropas francesas, que paulatinamente habían ido llegando a Madrid, alcanzaba en abril de 1808 el número de cincuenta mil hombres armados, que también necesitaban algún tipo de diversión si se quería mantener el orden.

En el Madrid de 1808, con una población de unos doscientos mil habitantes, existían tres locales teatrales: dos dedicados al teatro llamado *de verso* o declamado (el Coliseo del Príncipe y el Coliseo de la Cruz), y

uno destinado al teatro lírico (el de los Caños del Peral), en el que, sin embargo, no se interpretaba teatro musical —ópera— desde que una Real Orden de 28 de diciembre de 1799 hubiera prohibido cantar en los teatros españoles en cualquier lengua que no fuera el castellano. No obstante, durante los dos primeros años de la Guerra de la Independencia actuó en él una compañía italiana de ópera que ya lo había hecho antes de la prohibición, pero que acabaría abandonando la capital a finales de julio de 1810, pues los gastos derivados de cada función eran insostenibles en tiempo de guerra.

La primera etapa de la ocupación de Madrid, que duró tres meses, y en la que los teatros, todavía incapaces de reaccionar, no ofrecieron especiales novedades¹, terminó con la evacuación francesa en los últimos días de julio de 1808, a consecuencia de la victoria española que había tenido lugar en Bailén el día 19 de ese mes.

Aunque de aquella época no poseyéramos más documento que la cartelera teatral, podríamos adivinar que algo importante había sucedido a finales de julio. Porque desde comienzos de agosto las funciones de los teatros se transforman. En los primeros momentos de libertad se echa mano de piezas de repertorio que tratan de antiguas victorias o que tienen contenidos que pueden aplicarse a la situación presente, mientras escritores con más patriotismo que talento dramático van componiendo nuevas piezas de urgencia, con finalidad propagandística, alusivas a lo que está ocurriendo. Es el nuevo teatro patriótico que, si no dio obras de gran calidad a la historia de la escena española, resultó enormemente efectivo para la causa de la patria, por su influencia en el espíritu público, porque con frecuencia las recaudaciones de aquellas funciones se destinaban a las necesidades derivadas de la guerra —desde vestuario para las tropas hasta material sanitario para los hospitales—, y por la incidencia que tuvieron aquellas representaciones en el alistamiento como voluntarios de numerosos jóvenes. El testimonio del actor Mariano Querol, que huyó del Madrid ocupado, es muy elocuente. En 1811, estando ya en Cádiz, escribió que cuando en Madrid “se representaron las comedias llamadas *Los patriotas de Aragón*, *La defensa de Gerona* y *La defensa de Valencia* ... causaron tanto entusiasmo que fueron muchos los miles de jóvenes que se alistaron para el servicio de las

¹ Tras el desconcierto y el luto de las jornadas posteriores a la matanza de los días 2 y 3 de mayo, el 7 se recabieron los teatros del Príncipe y de la Cruz, anunciando las mismas funciones del día 2.

armas: no quedó catalán, valenciano y aragonés que no volara al socorro de la provincia”².

Una de las primeras obras antiguas a las que se recurrió, en la que más abajo me detendré, fue *El alba y el sol* de Luis Vélez de Guevara. Pero también se rescataron para la escena otras piezas anteriores al inicio de la contienda, como *Aragón restaurada por el valor de sus hijos* (1790) de Gaspar Zavala y Zamora, oportunísima en aquellos momentos, pues se representó en el Coliseo de la Cruz el 19 de agosto, solo cinco días después del levantamiento por parte de los franceses del primer sitio de Zaragoza; *La toma de Granada o El triunfo del Ave María* de Juan Durán Ruiz de Córdoba; *El castellano adalid o Toma de Sepúlveda* de Fermín de Laviano, etc. Todas ellas ponían la Reconquista en escena, los sucesos de aquella gesta épica a la vista de los espectadores.

Pero al mismo tiempo, desde el comienzo, se vio necesario mostrar ante los ojos de los españoles lo que estaba ocurriendo en aquellos mismos momentos: las victorias conseguidas sobre los franceses, el heroísmo de los defensores de la patria, los castigos ejemplares ante comportamientos innobles y traidores y tantos otros sucesos. La primera comedia patriótica que se representó en el Madrid libre fue *El engaño francés o Los impulsos del valor de España*, pieza alegórica anónima, de enorme éxito y larga duración en cartel, que redundó en las recaudaciones, solo superadas entonces por las de *Los patriotas de Aragón* de Zavala y Zamora, que se representó sin interrupción en el Coliseo del Príncipe desde el 27 de septiembre hasta el 26 de octubre de 1808, y que fue la obra patriótica con mayor número de funciones en Madrid durante toda la Guerra de la Independencia. También se escribieron y estrenaron en la primera etapa del Madrid libre *El regocijo militar en los campos de Bailén*, *El bombeo de Zaragoza*, *La defensa de Gerona*, *Defensa de Valencia y castigo de traidores*, *La alianza de España con Inglaterra* y *La sombra de Pelayo*, en la que también me detendré.

Pero antes de continuar, y para mejor comprensión del significado de las cifras que mencionaré en relación con la aceptación o rechazo de una obra dramática, apuntaré que en los buenos momentos —porque a lo largo de la guerra los hubo malos, con crisis de las compañías y funciones intermiten-

² Mariano Querol, “Un actor emigrado de Madrid, con el mayor respeto al público” (Cádiz, 1811), *apud* Emilio Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid: Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Muscos, 1904) 515.

tes— una obra de éxito alcanzaba doce o trece representaciones consecutivas —las comedias de magia, por ejemplo— y cuando una llegaba a las ocho o nueve representaciones se podía estar satisfecho. En cuanto a las recaudaciones, 8.000 reales de vellón en una función significaba un gran éxito, que se conseguía en circunstancias especiales, pero a partir de 3.000 reales ya podía decirse que la obra había sido bien recibida.

El tema literario de los comienzos de la Reconquista

Retomando el hilo de lo que venía escribiendo, los sucesos de la Reconquista estaban en la memoria de todos, y los nombres de aquellos héroes españoles, de los caudillos enemigos y de los traidores a la patria eran familiares al pueblo español. Obras literarias y textos más o menos históricos se habían encargado de mantenerlos vivos desde muy antiguo.

Elizabeth Freyschlag, que en 1965 presentó en Stanford University su tesis doctoral sobre Pelayo en la literatura española —no específicamente en la literatura dramática—³, se remonta a las crónicas medievales y apunta que la más antigua que habla de don Pelayo y Covadonga⁴ es la *Crónica de Sebastián de Salamanca (Crónica de Alfonso III)*, compilada en 883, porque, durante un corto período de tiempo, las leyendas en torno a Pelayo, el restaurador de España, fueron eclipsadas por las que giraban en torno a don Rodrigo, el causante de la pérdida en Guadalete en 711. Más adelante, Pelayo pasó a un primer plano y se fue perfilando la identidad de los demás personajes de su entorno. Por ejemplo, según la *Crónica de Sebastián de Salamanca*, don Opas, el arzobispo traidor también llamado en algunos textos don Orpas, era hijo de Vitiza, el penúltimo de los reyes godos; también la *Crónica albeldense* llama a don Opas hijo de Vitiza. Pero posteriores fuentes documentales, incluyendo la *Crónica general* de Alfonso X —siglo XIII—, afirman que don Opas era hermano de Vitiza, y esto es lo que ha perdurado en la literatura sobre la Reconquista. También sufrió modificaciones el nombre de la hermana de Pelayo, que todavía se llama Dosinda en los primeros textos del *Pelayo* de Gaspar Melchor de Jovellanos, hasta llegar a ser conocida como Hormesinda, con o sin hache, en la literatura posterior.

³ Elizabeth Freyschlag, *A consideration of Pelayo in Spanish Literature* (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1965).

⁴ Los datos establecidos por las crónicas medievales sobre la fecha de la batalla de Covadonga van desde 718 hasta 756. Las primeras crónicas ya exageran el número de combatientes de cada bando.

La Reconquista en escena

Es interesante consignar que en la literatura dramática no encontramos el término *Reconquista* con el que hoy conocemos el período histórico que media entre el año 711 y 1492. Desde muy antiguo la palabra utilizada es restauración, no reconquista. El término es acertado porque restaurar significa, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, “recuperar o recobrar”. Reconquista añade al concepto anterior el modo: “mediante operación de guerra”; pero quizá pierde fuerza el matiz, nada desdeñable, de la previa propiedad de aquello que se recobra o recupera. Y esta idea de recuperación de lo propio es la que renace en 1808 ante la patria invadida por las tropas napoleónicas, como en el siglo VIII había sido invadida por los moros, que así se llamaban entonces.

El tema literario de la pérdida y recuperación de España había estado muy de moda a comienzos del siglo XVII. Fijándonos en el teatro, que durante siglos fue el género más popular, el que llegaba a un mayor número de personas —pues incluía a los analfabetos, que eran mayoría— destacan tres obras del Siglo de Oro: *La restauración de España* de Cristóbal de Mesa, de 1607; *El alba y el sol* de Vélez de Guevara, que se supone de 1613; y *El último godo de España* de Lope de Vega, fechada en 1617. La que más nos va a interesar en la época de la invasión francesa es la segunda.

En el recién terminado siglo XVIII, también los dramaturgos habían impedido que se perdiera la memoria de aquellos sucesos y de aquellos personajes, en particular durante el período neoclásico, en que se llevaron a escena los grandes acontecimientos nacionales; por entender el teatro como instrumento formativo, instructivo y educador, escuela de costumbres y de comportamientos. Los protagonistas de la Reconquista pasaron a serlo también de obras dramáticas, casi siempre del género trágico.

En 1769, a los veinticinco años, comenzó Jovellanos a escribir su *Pelayo*⁵, inicialmente titulado *La muerte de Munuza*⁶. En la década de los setenta, varios dramaturgos dedicaron tragedias a la hermana de Pelayo, la mejor

⁵ Jovellanos hizo la primera redacción de la tragedia *Pelayo o la muerte de Munuza* cuando tenía 25 años, en 1769; la corrigió entre 1771 y 1772; la reelaboró entre 1782 (año del estreno en Gijón) y 1790, y en 1792 tuvo lugar el estreno en Madrid (véase Hans-Joachim Lope, “*Astorum regnum: relectura de La muerte de Munuza (1769-1772) de G. M. de Jovellanos*”, *Jovellanos, el valor de la razón (1811-2011)*, ed. Ignacio Fernández Sarasola ea. (Gijón: IFES XVIII, 2011) 571-86.

⁶ Otras obras dramáticas centradas en *Pelayo* son la de Cristóbal María Cortés en 1774 y la de Enrique Ramos en 1780.

y más conocida de las cuales es la *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín (1770)⁷. Cadalso compuso *Don Sancho García, conde de Castilla* (1771), a la que siguieron, entre otras, *Guzmán el Bueno* (1777) de Nicolás Fernández de Moratín y *Raquel* (1778) de Vicente García de la Huerta. De 1768 es el manuscrito de la tragedia *Egilona* de Cándido María Trigueros, personaje al que también dedicó otra tragedia Antonio Valladares de Sotomayor en 1785, titulada *Egilona, viuda del rey don Rodrigo*. Egilona, casada con Rodrigo, era la última reina visigoda de Hispania y, según la leyenda, había sido un amor de juventud de Pelayo, que acabó siendo prisionera de los moros y casada con Abd-al-Aziz, virrey de Al Andalus. Precisamente *Abdalaziz* y *Egilona* se titula la tragedia que escribió sobre este asunto José Vargas Ponce en 1804, el mismo año de la también tragedia *Florinda* de María Rosa Gálvez. Esta no era la primera obra dedicada a la Cava, la amante del rey don Rodrigo, pues ya en 1792 se había representado en Madrid la escena trágica unipersonal *Florinda* de Francisco de Bahamonde y Sesé, con un planteamiento totalmente distinto de una obra no muy anterior (1786) de José Concha, *Perder el reino y poder por querer a una mujer. La pérdida de España*⁸. En 1784 Luis Moncín había escrito *Hechos heroicos y nobles del valor godo español*. La última tragedia dedicada a Pelayo antes de la Guerra de la Independencia fue la obra homónima de Manuel José Quintana, que se estrenó en Madrid, en el Coliseo de los Caños del Peral, el 19 de enero de 1805, y que resultó ser el mayor acontecimiento teatral de la temporada.

En la mayoría de los títulos citados es patente la centralidad del personaje, del individuo protagonista de los sucesos o en torno al cual giran los mismos, bien sea Pelayo; Munuza, el gobernador de Asturias encaprichado de Hormesinda, la hermana de Pelayo; Egilona, la viuda de Rodrigo; o Florinda, la amante de Rodrigo y causante de la pérdida de España.

Pelayo en los escenarios de la Guerra de la Independencia

Muchas de esas obras, aunque compuestas en las últimas décadas del siglo XVIII, no llegaron a los escenarios de la Guerra de la Independencia. No solo porque el género trágico nunca fue el preferido del público español, más proclive a la comedia, sino también porque durante el conflicto arma-

⁷ También escribieron tragedias sobre Hormesinda Manuel Lassala en 1783 y Eusebio Cañas, en fecha desconocida.

⁸ Véase Helena Establier, "Florinda perdió su flor. La leyenda de La Cava, el teatro neoclásico español y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 85 (2009): 195-219.

do bastaba la tragedia que se estaba viviendo, sin necesidad de presenciar otras en el teatro.

No obstante, en la mente de todos estaba el paralelismo que ofrecía la ocupación de España por las tropas napoleónicas con la invasión sarracena del siglo VIII. Incluso se quiso identificar a algún personaje del momento, como Godoy, con don Opas, que traicionó a su patria en espera de beneficios que le habían prometido los invasores. Y, desde luego, como entonces, hacía falta no solo un Pelayo que aglutinara a su alrededor a los defensores de la patria invadida, sino que, como recuerdan algunos textos de la Guerra de la Independencia, era preciso que cada español fuera un Pelayo.

Aunque en el Madrid de la guerra no se representaron muchas tragedias dieciochescas ambientadas en la Reconquista, sí que pudieron verse, aunque fugazmente, por su corta duración en cartel, otras obras más antiguas que ponían en escena sucesos de aquella gesta, como *Las cortes del rey Rodrigo*, *Guzmán el Bueno*, *alcaide de Tarifa*, *Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez*, *Triunfar solo por la fe*, *La conquista de Lara por el conde Fernán González*, *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*, *Raquel*, *La toma de Granada o El triunfo del Ave María...* Está claro que cuando se representaron bajo la ocupación no se acentuó su virtualidad patriótica, pero siempre evocarían en los espectadores españoles aquella gesta inolvidable de la Reconquista. Otras se representaron únicamente en el Madrid libre: *El castellano adalid o Toma de Sepúlveda o Pelayo* de Quintana, pero ninguna fue más oportuna para la finalidad patriótica que se perseguía que *El alba y el sol* de Vélez de Guevara, una obra que hoy se consideraría políticamente incorrecta, pero en la que confluían —excepto la novedad— todos los elementos necesarios para elevar el espíritu patriótico que se perseguía durante la Guerra de la Independencia.

La oportunidad de *El alba y el sol*

Según los estudiosos del teatro áureo, el éxito de *El alba y el sol* fue grande desde el siglo XVII, pero es que además:

Llama la atención en más de un sentido, especialmente entre las temporadas de 1773 y 1836, ya que la obra nunca estuvo ausente por mucho tiempo de las carteleras. Hasta cabría decir que *El alba y el sol* fue, durante la Ilustración y el Romanticismo, una obra canónica que reflejaba los gustos y valores populares de las sucesivas épocas⁹.

⁹ María Grazia Profeti, estudio introductorio, *El alba y el sol*, por Luis Vélez de Guevara, ed. William R. Manson y C. George Peale (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010) 105.

El alba y el sol pone en escena el levantamiento frente a la invasión musulmana, acaudillado por Pelayo (el Sol), que tiene lugar en torno a la cueva de Covadonga, en la que habita una aguerrida y bella mujer llamada Alba, personaje de larga tradición literaria que enlaza con las serranas del Arcipreste en el *Libro de Buen Amor*, con las del marqués de Santillana y hasta con *La serrana de la Vera* del propio Vélez de Guevara; una mujer que ha logrado reunir en la cueva un verdadero arsenal que pone a disposición de Pelayo.

La entrada de este en escena abre la primera jornada, en la que ya se apunta, por medio de la imagen del caballo caído, la postración de España y, al mismo tiempo, el inusitado impulso que siente Pelayo y que hace sentir su victoria:

De aquí sin duda el Cielo
no permite que pase mi desvelo,
y ha hecho su caída
de mi fama instrumento y de mi vida,
que este impulso que llevo
en todo es prodigioso, en todo es nuevo.

Pelayo se adormece y entre sueños escucha una voz que le pide ayuda. Es España, personaje alegórico en figura de mujer encadenada y enlutada, conducida por un moro, y que, entre lamentos acompañados de música, va repasando sus pasadas glorias y las desdichas que la han llevado hasta la situación presente¹⁰.

Tras el sueño, la alegoría deja paso a la historia o leyenda, en la que los personajes que intervienen pertenecen a uno u otro de los dos bandos en conflicto: de un lado están Pelayo, Alba, Sando, la reina esposa de Pelayo —porque Pelayo será coronado rey—, los graciosos Marruca y Chamorro... y de otro Alcama (teniente de Muza), Mustafá, Alcuzcuz, don Opas, Florinda y otros personajes moros.

Si el tema de la patria invadida se prestaba en 1808 a una lectura contemporánea, también la tipología de los personajes de *El alba y el sol* mos-

¹⁰ La imagen de España encadenada, con una caracterización muy semejante, dio pie, durante la Guerra de la Independencia, a piezas alegóricas que tienen a España como protagonista, alguna de las cuales se titula, precisamente, *España encadenada*. Se trata de una pieza patriótica en un acto, publicada de forma anónima en Valencia en 1808 y reimpressa en otras ciudades del reino, por ser “pieza fácil de representar en cualquiera casa por constar de solas cinco personas”.

traba en vivo las diferentes actitudes que entonces podían adoptarse ante la invasión francesa, ya que en el reparto se encuentran patriotas leales, enemigos extranjeros, españoles traidores... Hay vencedores y vencidos, y se muestran al público reacciones cobardes y gestos generosos.

No acababan ahí los paralelos que los espectadores de 1808 podían establecer con las circunstancias presentes, pues en la jornada tercera el enemigo desprecia a los seguidores de Pelayo, desnudos y descalzos, frente a las bien acondicionadas y organizadas tropas moras, una diferencia que también existía entre los patriotas españoles y los ejércitos napoleónicos, muy superiores en número y preparación, y desde luego en vestuario y pertrechos. Además, el componente religioso presente en la defensa contra la invasión musulmana pervivía en los españoles, que veían una amenaza para su fe en la Francia heredera de la Revolución. Los ideales por los que se peleaba eran tan semejantes que cualquier espectador de 1808 podía hacer suyos los versos que Vélez de Guevara había puesto en boca de Pelayo casi doscientos años antes:

Pues Rey, Patria y Religión
son en uno tres empeños
y está a cuenta del valor
o ganarlos o perderlos.

Desde un punto de vista estrictamente teatral, en la obra de Vélez de Guevara confluían muchos elementos que explican que no hubiera perdido el favor del público con el paso de los siglos, más allá del interés que tuviera el asunto y la agilidad de la trama. La avalaba también la calidad textual —buenos versos, acertado uso de la polimetría: verso y estrofa culta en los personajes nobles, que alternan con métrica popular en los sencillos—; una escenografía que ampliaba el espacio escénico en varias direcciones, tanto con la verticalidad de la montaña —dos alturas— como en sentido horizontal, ensanchando el espacio hasta los bastidores e incluso al patio que ocupaban los espectadores¹¹; un vestuario vistoso y colorido, y hasta cierto punto exótico: plumas y turbantes de los moros, indumentaria de la reina; acompañamiento de música, y retazos de humor que rebajaban la tensión de

¹¹ Ya desde su estreno fue patente el “espíritu de experimentación” de Vélez de Guevara en esta obra, señalado por C. George Peale, quien afirma que “ese mismo espíritu se nota en su ampliado concepto escenográfico que dinamizaba la totalidad del espacio teatral, en las tablas, entre los bastidores, en los balcones y en medio del público en la platea” (Peale ed., *El alba y el sol* 114).

los trágicos sucesos, a cargo de los graciosos Chamorro y Marruca. Añádase, como colofón, la espectacularidad de una batalla en escena, la batalla de Covadonga, en el tercer acto.

Por todo ello *El alba y el sol* fue la obra elegida para ser representada en el Coliseo del Príncipe con un motivo especial, del que daba noticia el *Diario de Madrid* del 13 de agosto de 1808:

Las compañías de cómicos españoles de esta corte, sus músicos, cobradores, tramoyistas y demás dependientes han determinado, a impulso de su patriotismo, hacer ocho días de función, invirtiendo el producto íntegro de ellas, a saber: el de las seis primeras en vestuario y armas para las tropas que se levantan en defensa de la patria, y el de las dos restantes en una función de iglesia a la Virgen de la Novena, su patrona, en acción de gracias por las victorias conseguidas sobre el enemigo por los ejércitos de la patria; para lo cual dará principio la compañía del Príncipe mañana domingo, a las seis de la tarde, con la función siguiente: Empezará con una loa análoga a las circunstancias, seguirá la comedia titulada *El alba y el sol, o Restauración de España*, y se concluirá con una buena tonadilla.

Los cómicos esperan que el público les honrará y favorecerá con su asistencia, tanto por el objeto a que se dirigen sus tareas, como por sus buenos deseos.

Un gesto más de patriotismo por parte de la gente de teatro, que se repitió en varias ocasiones a lo largo de la contienda, fue no dar función en uno de los Coliseos para incrementar los ingresos del otro cuando las recaudaciones, en todo o en parte, se destinaban a las necesidades derivadas del conflicto bélico. De modo que la compañía del Coliseo del Príncipe interpretó los cuatro primeros días *El alba y el sol*, y la del Coliseo de la Cruz durante los cuatro restantes *Los patriotas de Aragón*, una obra nueva, en tres actos y en prosa, recién escrita por Gaspar Zavala y Zamora, el comediógrafo más prolífico de obras patrióticas durante la guerra. La recaudación de esos ocho días fue cuantiosa, máxime en aquellas circunstancias: 40.913 reales de vellón, de los cuales 21.366 correspondían a los días de *El alba y el sol* mientras los 19.547 restantes se debían a *Los patriotas de Aragón*, que si no cosechó en esas cuatro jornadas una cantidad más elevada, sí lo haría en adelante, durante el mes en que se representó ininterrumpidamente en el Coliseo del Príncipe.

Del personaje al símbolo: *La sombra de Pelayo*

Gaspar Zavala y Zamora fue también el autor de la segunda obra en que me detendré, *La sombra de Pelayo*, en este caso una pieza alegórica en un acto,

escrita para ser estrenada en una fecha tan emblemática como la del vigésimo cuarto cumpleaños del rey ausente, Fernando VII, el 14 de octubre de 1808, acompañando a la obra principal, que continuaba siendo *Los patriotas de Aragón*. El día del cumpleaños del monarca, el *Diario de Madrid* introducía la siguiente *Nota*:

Las compañías cómicas de Madrid, ansiosas de ratificar su respetuoso amor a su deseado Monarca y Señor Don Fernando VII, han destinado nuevamente la suma de 3 mil reales para las urgencias del ejército de Andalucía, con el plausible motivo de su cumpleaños; cuya cantidad se ha entregado en el día de ayer al mayor general de la 3ª división de dicho ejército.

La sombra de Pelayo es una obra de circunstancias, pero sobre todo es un texto con una enorme carga política, en la que Pelayo no es solo el defensor de España, sino un héroe decididamente fernandino. El texto es un verdadero alegato a favor de Fernando VII y en contra de Godoy.

En el modo de empezar la pieza, el autor quiso sin duda hacer un guiño o un homenaje a *El alba y el sol* que, como acabamos de ver, comenzaba con la figura de Pelayo en escena, que escuchaba entre sueños la voz de España que le pedía ayuda.

Aquí es España la que aparece en escena cuando se levanta el telón, una España igualmente encadenada, pero ya no conducida por un moro, sino sentada y abatida, con el Valor y la Lealtad —personajes alegóricos— profundamente dormidos y reclinados sobre su regazo. El personaje que encarna La sombra de Pelayo escucha el lastimero monólogo de España y le habla, pero España no alcanza a ver más que una pálida sombra, a la que pregunta: “¿Quién eres?”, exactamente al contrario de lo que ocurría en *El alba y el sol*, donde era Pelayo quien hacía esa pregunta a España.

La respuesta de La sombra de Pelayo es al mismo tiempo su tarjeta de presentación y un acicate para todo español:

Quien un día tu conflicto
mudó en placer, y de tus tiernas manos,
de infame esclavitud el hierro impío
supo limar con ánimo esforzado.

Es La sombra de Pelayo la que recuerda a España —y a los espectadores— sus antiguas glorias, para concluir preguntando:

¿Y ahora verás con ánimo tranquilo
borrar tus timbres, violar tus leyes,

romper tus fueros, oprimir tus hijos,
 agotar libremente tus tesoros,
 y arrancar por el fiero Despotismo
 de tus sagradas sienas la diadema?

Su repaso a sucesos recientes, que estaban en la mente de todos, no esconde que tras el personaje del Despotismo está Godoy: “un traidor vasallo”, que engañó a España, como engañó a su Rey. A lo que responde España:

Si otro tiempo una Cava y un Rodrigo
 vendieron mi esplendor al Agareno,
 hoy al pérfido franco me han vendido
 otro Rodrigo y otra injusta Cava,
 de otro alevoso Conde pervertidos.

A las quejas de España sobre la pasividad de los españoles, descendientes de aquellos que la defendieron en el pasado, responde Pelayo asegurándole que serán la Lealtad y el Valor quienes la sacarán de su postración actual. Y tocando a ambos personajes con su espada, ambos despiertan, se ponen de pie y quitan a España las cadenas.

Si la escena primera era de España y de Pelayo, del Valor y la Lealtad, la tercera es del Despotismo, que recibe, abrazándolas, a sus pasiones, o sea a los personajes de la Adulación, la Ambición, la Codicia, el Orgullo, la Lascivia, el Egoísmo y la Crueldad. La Ambición le proporcionó

... los títulos de duque,
 de Príncipe, y los cargos distinguidos
 de Mayor General y de Almirante:
 la baja estirpe que te dio el destino
 enlacé con la regia: tu persona
 condecoré con varios distintivos
 de Toisones, de Bandas y de Cruces,
 que al mérito negaba de continuo:
 y en fin hícete el árbitro absoluto
 de las vidas, riquezas y destinos
 de grandes y pequeños, que hoy tus leyes
 obedecen forzados y sumisos.

Al Orgullo, que ocultó su bajo nacimiento, el Despotismo inmoló innumerables víctimas, incluido el príncipe heredero.

Pero cuando el Despotismo se sienta en el trono y entra el personaje de la Intriga francesa, que dice haber conseguido que los hombres más notables

de España se hayan pasado al partido de Francia, y asegura al Despotismo que pronto reinará en los Algarves, La sombra de Pelayo y España asisten a la escena sin ser vistos. Pelayo, no pudiendo soportar el repaso que el Despotismo hace de sus “méritos” —todos ellos son hechos históricos protagonizados por Godoy— irrumpe en escena y desafía al que llama “joven presumido” y le acusa de “traidor infame y bajo”, que no ha sabido darse cuenta de los engaños del enemigo¹², porque no tiene inteligencia para tanto. La Intriga francesa pide al Despotismo que no escuche a La sombra de Pelayo, mientras España entra, acompañada de la Lealtad y el Valor. Entonces, por una espectacular mutación, desaparece el trono del Despotismo, que cae a los pies de España, humillado y con cadenas, transformándose la escena en un “templo de amor, iluminado con un globo de fuego a cierta altura en el centro”. Las pasiones intentan ocultarse y la Intriga se muestra consternada. La acotación que sigue es un alarde del carácter propagandístico de la pieza:

Ahora se abre el globo y se descubre un busto de Fernando el VII, sostenido por el Amor, de cuya boca sale este lema: EL AMOR DE ESPAÑA TE SOSTENDRÁ ETERNAMENTE.

El Valor hace amago de acometer al Despotismo, pero —aquí la ejemplaridad de la pieza— España le frena, diciendo que le indulta la generosidad del ofendido y que será la Lealtad quien defienda su vida. La Intriga francesa, que aparenta seguir ofreciendo su apoyo al Despotismo, musita en un aparte que no espere nada de ella.

La sombra de Pelayo es también quien declama el último parlamento de la pieza, al que pertenecen estos versos:

Ya respiraste, España, ya por siempre
acabó tu tirano Despotismo,
debiendo a la memoria de Pelayo
tu gran restauración.

.....
Placer, nobles virtudes,
cantad de vuestro Príncipe querido
el gozoso natal; cantad de España
el triunfo que logró del Despotismo:

¹² Se alude en los versos al hecho de haber enviado la flor de los ejércitos españoles al Norte de Europa; a la excusa de Francia de que sus ejércitos, para someter Portugal, atravesaran España, donde introdujo “cien mil bandidos”... todo lo cual se hizo con la firma y consentimiento de Godoy.

y en fin cantad el día memorable
 que rompió la opresión en que ha gemido,
 y su dulce memoria transmitida
 sea al siglo postrero de los siglos.

La sombra de Pelayo se mantuvo en el Coliseo del Príncipe ininterrumpidamente desde el 14 hasta el 26 de octubre de 1808, con unas recaudaciones muy elevadas que alcanzaron la suma de 78.851 reales de vellón. Ante la inexistencia de crítica teatral en aquella etapa, la elocuencia de estas cifras puede servir al menos para percibir la reacción patriótica del público ante una obra que ni textual ni escenográficamente es buena, pero cuyo mensaje compartía, y a la que sin duda ayudó el ir emparejada en el cartel con *Los patriotas de Aragón*, obra a la que se debió en buena medida la cantidad recaudada.

La reaparición de Pelayo en los escenarios madrileños

La utilización patriótica de la escena, bien recuperando para la causa antiguas comedias, bien con piezas de nueva creación en sus distintas modalidades (alegóricas o *de sucesos de día*, y dentro de estas últimas en tono serio o en tono burlesco) continuó durante el mes de noviembre de 1808. Pero con el nuevo asentamiento de los franceses en la capital el 4 de diciembre comenzó la segunda y más larga etapa de la ocupación de Madrid, y con ella una nueva transformación de la cartelera teatral. Esa larga estancia de los franceses en Madrid se prolongaría hasta el 10 de agosto de 1812, en que se ausentaron, para regresar tres meses después, el 3 de diciembre, y permanecer hasta su salida definitiva el 27 de mayo de 1813.

Fue en ese intervalo de tres meses —septiembre, octubre y noviembre de 1812— cuando Pelayo volvió a subir a los escenarios madrileños. El 8 de septiembre, antes de que se cumpliera un mes desde la evacuación —siempre tardaba un poco en irrumpir el teatro patriótico tras las salidas de los franceses—, el *Diario de Madrid* anunciaba la representación de la antigua —y tan actual— obra de Vélez de Guevara, esta vez en el Coliseo de la Cruz y con el título algo modificado de *El alba de las Asturias y sol de los vizcaínos*. El anuncio era muy expresivo:

En el de la Cruz, a las siete de la noche, se ejecutará la comedia en tres actos titulada *El alba de las Asturias y sol de los vizcaínos*, cuya representación es histórica de los principios de la restauración de España por el insigne Pelayo, con sus esforzados caudillos y heroínas matronas, que anteponiendo su honor a sus propias vidas, peleaban y vencían como buenas españolas en defensa de su religión, su patria y su rey.

La comedia tuvo seis representaciones. En este período no hay información sobre la cuantía de las recaudaciones, pero consta que esta función se cobró “de subida”, o sea, con un precio más alto que el habitual.

Tras la marcha definitiva de los franceses, el 27 de mayo de 1813, la primera obra con finalidad patriótica que se representó en Madrid, en el Coliseo del Príncipe, en el que las funciones no estaba siendo diarias y se recurría a antiguas tragedias, fue *Pelayo* de Quintana, el 16 de junio. Aunque no se había visto en Madrid durante la guerra, en esta ocasión tuvo siete representaciones. El *Pelayo* de Quintana era entonces considerado superior al de Jovellanos y a la *Hormesinda* de Moratín, pero estaba claro que los espectadores preferían a Pelayo en el tono tragicómico de *El alba y el sol* o en el alegórico de *La sombra de Pelayo*, que además era de nueva creación y alusiva a *sucesos del día*, como entonces se decía. Esta también volvió a subir a escena, en el Coliseo de la Cruz, el 10 de julio de 1813, con el título cambiado por el de *El día feliz de España y exterminio del tirano*. La obra se mantuvo en cartel durante doce días consecutivos, reapareciendo tres días más a finales de septiembre y de nuevo un par de ellos a principios de noviembre.

La sombra de Pelayo es alargada

Haciendo un guiño al título de la obra con que Miguel Delibes ganó en 1947 el premio Nadal e inició su carrera de novelista, *La sombra del ciprés es alargada*, podríamos decir que también la sombra de Pelayo es alargada. Porque Pelayo continuó reapareciendo intermitentemente en los escenarios españoles siempre que su presencia fue precisa. En 1846 se estrenó *La madre de Pelayo*, drama en tres actos de Juan Eugenio Hartzenbusch, que fue interpretado por los grandes actores del momento: Matilde Díez en el papel de Luz, la protagonista; su todavía marido Julián Romea en el de Viti-za, y encarnando a Pelayo su hermano Florencio Romea.

De 1853 es el drama lírico en tres actos de Temistocle Solera *La hermana de Pelayo*, el mismo año en que se publicó la novela histórica de Juan de Dios de Mora *Pelayo*, que tuvo varias reimpresiones. En 1854 se publicó el drama de Enrique Zúmel *La batalla de Covadonga* y en diciembre de 1857 Antonio Arnao era premiado con un accésit en el certamen convocado por la Real Academia Española por su drama lírico *Don Rodrigo*.

Pasados los años, Pelayo reaparecería una vez más en los escenarios españoles de finales del siglo XIX, alrededor de los sucesos del 1898. Si bien ya no es el personaje central de ninguna obra dramática, su nombre se ha convertido en un símbolo cargado de significado, que se evoca en obras

patrióticas como *Sangre española*, ¡*Viva Cuba española!*, *Españoles sobre todo* o ¡*Aún hay patria, Veremundo!*, título este último claramente alusivo a la frase que, en la tragedia de Quintana, pronunciaba Pelayo, respondiendo con brío al personaje de Veremundo:

¡No hay patria, Veremundo! ¿No la lleva
 todo buen español dentro en su pecho?
 Ella en el mío sin cesar respira:
 la Augusta religión de mis abuelos,
 sus costumbres, su hablar, sus santas leyes
 tienen aquí un altar que en ningún tiempo
 profanado será.

Pocos españoles recordarán hoy a Veremundo. Quienes vivieron la pérdida de las colonias habían leído, si no un manual de historia, sí el *Pelayo* de Quintana, y no les resultaba ajena la frase a la que hacía referencia aquella comedia que Eduardo Navarro Gonzalvo estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 9 de mayo de 1898. Porque la literatura, y muy en particular la literatura dramática, colaboró con la historiografía a lo largo de los siglos en la conservación de la memoria de nuestro pasado nacional, como ahora lo hace este volumen de estudios sobre el personaje, la leyenda y el símbolo —que todo eso fue— de don Pelayo.

Referencias

- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Establier, Helena. “*Florinda perdió su flor*. La leyenda de La Cava, el teatro neoclásico español y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 85 (2009): 195-219.
- Freire López, Ana María. *Entre la Ilustración y el Romanticismo. La huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura Española*. Alicante: Universidad, 2008.
- . *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2009.
- Freyschlag, Elizabeth. *A Consideration of Pelayo in Spanish Literature*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1965.
- Lope, Hans-Joachim. “*Asturorum regnum: relectura de La muerte de Munuza (1769-1772) de G. M. de Jovellanos*”. *Jovellanos, el valor de la razón (1811-2011)*. Ed. Ignacio Fernández Sarasola *ea*. Gijón: IFES XVIII, 2011. 571-86.

- Peale, C. George. "Mito, historia y teatralidad: Luis Vélez de Guevara, *El alba y el sol* (1613-1855)". *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII*. Ed. Elisa García-Lara y Antonio Serrano. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011. 83-124.
- Querol, Mariano. "Un actor emigrado de Madrid, con el mayor respeto al público". Cádiz, 1811. Cotarelo 514-16.
- Sotelo Vázquez, Marisa. *Un poco de crítica. Artículos [de Emilia Pardo Bazán] en el ABC de Madrid (1918-1921)*. Alicante: Universidad, 2006.
- Vélez de Guevara, Luis. *El alba y el sol*. Ed. William R. Manson y C. George Peale; intr. María Grazia Profeti. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.
- Zavala y Zamora, Gaspar. *La sombra de Pelayo o El día feliz de España*. Madrid: Imprenta de Ruiz, 1808.