

# EL BASILISCO



ALICIA LASPRA RODRÍGUEZ. PRESENTACIÓN

- JEAN-RENÉ AYMES. LAS VISIONES FRANCESAS DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA
- ANTONIO VENTURA. PORTUGAL EN LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA. GUERRA PENINSULAR
- VITTORIO SCOTTI DOUGLAS. EL CONDE CESARE DE LAUGIER, UN OLVIDADO CRONISTA DE LOS ITALIANOS EN LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA



- DIEGO SAGLIA. EL GRAN TEATRO DE ESPAÑA: LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA COMO ESPECTÁCULO DE LA CULTURA INGLESA
- JAN STANISLAW CIECHANOWSKI. LA VISIÓN POLACA DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA
- ANDRÉS CASSINELLO. EL EJÉRCITO ESPAÑOL EN LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA: UN ANÁLISIS MILITAR

38

ISSN 0210-0088. SEGUNDA EPOCA

10 EUROS



**Director**  
Gustavo Bueno

**Editor**  
Gustavo Bueno Sánchez  
**Adjunto al Editor**  
Pelayo García Sierra

**Secretaría de Redacción**  
Sharon Calderón Gordo

**Consejo de Redacción**  
Montserrat Abad Ortiz  
Gabriel Albiac López  
Mercedes Alvarez González  
David Alvargonzález  
Mariano Arias Páramo  
Carmen Baños Pino  
José María Botas Montes  
José Bolívar Cimadevilla Álvarez  
Oscar Clemotte Silvero  
Javier Delgado Palomar  
Vicente Domínguez García  
Secundino Fernández García  
Alfonso Fernández Tresguerres  
Tomás García López  
Eduardo García Morán  
Felipe Giménez Pérez  
Manuel Asur González  
Antonio González Carlomán  
Santiago González Escudero  
José I. Gracia Noriega  
Alberto Hidalgo Tuñón  
Nicole Holzenthal  
Pablo Huerga Melcón  
Carlos Iglesias Fueyo  
Pedro Insúa Rodríguez  
Atiana Guerrero Sánchez  
José María Lasa Prieto  
Antonio López Calle  
Ángel López Díaz  
José Carlos Lorenzo Heres  
Antonio Martínez Rodríguez  
Rosendo Merino Franco  
Enrique Moradiellos García  
Daniel Muñoz Crespo  
Pelayo Pérez García  
Francisco J. Piquero Alvarez  
Juan José Plans  
Eliseo Rabadán Fernández  
Teófilo Rodríguez Neira  
José Manuel Rodríguez Pardo  
Elena Ronzón Fernández  
Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina  
Boris Santana Cabrera  
Pedro Santana Martínez  
Francisco Sobrino Beneyto  
Felicitísimo Valbuena de la Fuente  
Manuel Varela Ferreiro  
Jesús Vega López

**Suscripciones**  
Amparo Martínez Naves

Diseño: Piérides C&S  
Composición: Permeso S.L.  
Imprime: Baraza, Oviedo

Depósito Legal: O-343-78  
ISSN: 0210-0088 / CODEN: BASIET

Edición Electrónica:



<http://www.filosofia.org>  
basiet@fgbueno.es



**EL BASILISCO**

Apartado 360 / 33080 Oviedo (España)

**Revista de Filosofía, Ciencias Humanas, Teoría de la Ciencia y de la Cultura  
ELBASILISCO. Segunda época. Número 38. 2006**

**Actas del I Encuentro Internacional  
sobre la Guerra de la Independencia  
(Oviedo, 19-21 abril 2006)**

**Alicia Laspra Rodríguez**

*Presentación / 3*

**Jean-René Aymes**

*Las visiones francesas  
de la guerra de la Independencia / 7*

**Antonio Ventura**

*Portugal en la Guerra de la Independencia.  
Guerra peninsular / 25*

**Vittorio Scotti Douglas**

*El Conde Cesare de Laugier,  
un olvidado cronista de los italianos  
en la Guerra de la Independencia / 31*

**Jan Stanislaw Ciechanowski**

*La visión polaca  
de la Guerra de la Independencia / 41*

**Diego Saglia**

*El gran teatro de España:  
la Guerra de la Independencia como espectáculo  
de la cultura romántica inglesa / 55*

**Andrés Cassinello**

*El ejército español en la Guerra de la Independencia:  
un análisis militar / 65*

**Artículos**

**José Manuel Vázquez Romero**

*La sociedad científica en los escritos del Sexenio / 79*



---

## BIOGRAFÍAS AUTORES

---

**Jean-René Aymes.** Ex catedrático de civilización española (siglos XVIII y XIX) de la Universidad de París III - Sorbona Nueva. Se ha dedicado al estudio de las relaciones multiformes entre España y Francia: conflictos armados, influencias literarias reciprocas, relatos de viajes, imágenes del «otro». Ha escrito más de cincuenta artículos tanto en francés como en español, y publicado varios libros en España, en particular: *La guerra de España contra la Revolución francesa, 1793-1795* (Alacante, 1991), *Los españoles en Francia, 1808-1814 - La deportación bajo el Primer Imperio* (Madrid, 1987) y *La guerra de la Independencia, 1808-1814* (Madrid, 5<sup>ed.</sup>, 2003).

**Andrés Cassinello Pérez.** Teniente General del Ejército de Tierra en situación de 2<sup>a</sup> Reserva, Diplomado de Estado Mayor, Graduado de la *Special Warfare School* de los EE.UU., Graduado de la *U.S. Army Command and General Staff College*. Es autor, entre otros, de *Operaciones de Guerrillas y Contraguerrillas* (Madrid 1966), *Juan Martín el Empiecidado o el amor a la libertad* (Madrid 1995), *Comisión redactora de la Historia de la Infantería Española* (Madrid, 1993-2001).

**Alicia Laspra Rodríguez** doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Oviedo y diplomada en Estudios Norteamericanos por la Universidad de Nueva York. En la actualidad es profesora en el Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa de la Universidad de Oviedo. Es autoridad internacional en las relaciones hispanobritánicas durante la Guerra de la Independencia, temática sobre la que ha publicado diversos artículos, así como dos libros: *Intervencionismo y Revolución: Asturias y Gran Bretaña durante la Guerra de la Independencia (1808-1813)*, con prólogo de Raymond Carr, y *Las relaciones entre la Junta General del Principado de Asturias y el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda en la Guerra de la Independencia*, con prólogo de Alberto Aza. Tiene también varias publicaciones sobre cuestiones de lingüística aplicada.

**Diego Saglia.** Profesor Asociado de Literatura Inglesa en la Universidad de Parma (Italia). Su labor investigadora se centra en la literatura y la cultura británicas de la época del Romanticismo, habiendo publicado numerosos trabajos acerca de distintos aspectos del teatro, la poesía y la novela del período 1780-1830.

**Vittorio Scotti Douglas.** Desde 1996 colabora con la cátedra de Historia Contemporánea de España de la Università degli Studi di Trieste. Pertenece al *Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano* y es consejero del *Comitato di Milano* para el trienio 2005-2008. De entre sus publicaciones las más recientes son: «La guerrilla en la Guerra de la Independencia: ¿ayuda imprescindible para la victoria o estorbo grave e inoportuno?», en Marion Reder Gadow, Eva Mendoza García (Coords.), *La Guerra de la Independencia en Málaga y su provincia (1808-1814). Actas de las I Jornadas celebradas en Málaga los días 19, 20 y 21 de septiembre de 2002*, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga 2005, págs. 63-92.

**Jan Stanislaw Ciechanowski.** Profesor del Centro de Estudios sobre la Tradición Antigua en Polonia y Europa Centro-Oriental de la Universidad de Varsovia. Se dedica a la inteligencia durante la Segunda Guerra Mundial, la región del Mediterráneo durante la Segunda Guerra Mundial, la historia de Enigma, la Guerra Civil Española, la participación polaca en la Guerra de Independencia Española.

**José Manuel Vázquez Romero.** Doctor en Filosofía y Profesor de la Universidad Pontificia Comillas (Madrid). Secretario del Instituto de Investigación sobre Liberalismo, Krausismo y Masonería de la Universidad P. Comillas. Ha realizado distintos estudios acerca de la historia moderna del pensamiento español, entre los que pueden destacarse *Tradicionales y moderados ante la difusión de la filosofía krausista en España* (Madrid 1998), (en colaboración con el Prof. Enrique M. Ureña) *Giner de los Ríos y los krausistas alemanes. Correspondencia inédita. Con introducción e índices* (Madrid 2003), (junto con el Prof. Pedro F. Álvarez Lázaro) *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza. Nuevos estudios* (Madrid 2005).

**António Ventura.** Profesor del Departamento de Historia de la Facultad de Letras de Lisboa. Director de la *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*. Académico de la Academia Portuguesa de la Historia. Director del Centro de Historia de la Universidad de Lisboa. De entre sus publicaciones más recientes destacan *O Reinado de D. Miguel. Os Últimos Meses vistos por um Oficial do General José Ramon Rodil e pelo Barão de Los Valles* (2002), *A Guerra das Laranjas* (2004) (Prémio Fundação Gulbenkian de História Moderna e Contemporânea da Academia Portuguesa da História em 2204), *Estudos de História e de Cultura Portuguesas Contemporâneas* (2004); *Charles Napier. A Guerra da Sucessão. D. Pedro e D. Miguel* (2005); *Mousinho da Albuquerque* (2005); *O Algarve visto pelos Estrangeiros* (2005).

---

## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

---

*EL BASILISCO, revista de Filosofía, Ciencias Humanas, Teoría de la Ciencia y de la Cultura, considerará para su publicación todos aquellos trabajos relacionados directamente con su temática y sus secciones, que le sean remitidos con este fin.*

*Se acusará recibo de oficio de todos los originales que sean enviados a la revista y se solicitará la adecuación de los mismos, en su caso, a los requisitos formales que se explicitan (sin que esto prejuzgue sobre su aceptación final). La revista informará a los autores, en el menor plazo posible, acerca de la aceptación o no de sus trabajos, una vez sometidos a los mecanismos de evaluación previstos, así como las previsiones de edición en función de las circunstancias de programación de los números. La revista se reserva el derecho de proponer a los autores modificaciones formales en sus trabajos cuando lo considere necesario.*

*Los trabajos deberán estar escritos en español y ser inéditos. En general, no se aceptarán trabajos publicados anteriormente, que hayan sido enviados al mismo tiempo a otra revista o que se encuentren en curso de publicación. Como indicación se recomienda que los artículos que se presenten, sin haber sido solicitados, no tengan una extensión superior a 12 páginas (de 1.800 caracteres).*

*Cada original deberá incluir el título del trabajo (que será conciso e informará al lector del contenido esencial del artículo); el nombre del autor y su dirección postal completa; un resumen informativo del contenido (que no exceda de 150 palabras); el texto principal; las notas y la bibliografía (en su caso). Si el original contiene tablas, cuadros o ilustraciones, se presentarán por separado (indicando en el texto el lugar donde deben insertarse). Las notas llevarán una numeración correlativa y se presentarán juntas al final del texto.*

*La revista agradecerá a los autores que utilicen procesadores de texto hagan llegar a la revista, junto con las copias impresas de su trabajo, un disco con los archivos que contengan el original (indicando el tipo de máquina y de programa de tratamiento de texto que se ha utilizado). Se sugiere, en este caso, para una eventual mejor utilización directa de estos textos, presentarlos sin justificar y sin palabras partidas.*

*Todos los trabajos se enviaran a la Secretaría de Redacción, El Basilisco, Apartado 360, 33080 Oviedo (España), en duplicado ejemplar, junto con una carta del autor principal en la que se ofrezca el original para su publicación en EL BASILISCO y se exprese si el trabajo es inédito o se encuentra sometido, simultáneamente, a examen para otra revista o publicación, así como cuantas circunstancias pueden parecer pertinentes a los efectos de su evaluación (incluyendo una breve referencia personal del autor, que incluya el año de nacimiento y sus datos biográficos y profesionales más relevantes).*



# El gran teatro de España: la Guerra de la Independencia como espectáculo en la cultura romántica inglesa

Diego Saglia  
Francia

**E**n noviembre de 1810 el poeta Robert Southey escribe a su amigo C. W. Williams Wynn «Mi fiebre española, como usted la llama, sigue inalterable.»<sup>1</sup> El entusiasmo de Southey por la rebelión antinapoleónica española y el conflicto surge de la posibilidad de una redención histórica de la nación peninsular y del continente europeo. Así, en diciembre de 1810 confiesa su esperanza al amigo periodista y diarista Henry Crabb Robinson:

Por larga y temible que sea su lucha, no tengo la menor duda de que España logrará su regeneración y redención,

y en una carta a Samuel Taylor Coleridge observa

Si Europa ha de ser redimida en nuestros días, sabe usted que siempre he sido de la opinión de que el esfuerzo inicial tendrá lugar en España<sup>2</sup>.

La noticia de la insurrección en España se propaga por el Reino Unido en el verano de 1808. En julio el poeta Thomas Campbell, famoso por sus composiciones patrióticas, confiesa a un correspondiente:

¡Oh, España, dulce y romántica! Estas noticias me matarán sea cual sea el resultado final.<sup>3</sup>

(1) Carta a C. W. Williams Wynn, 11 de noviembre de 1810, *New Letters of Robert Southey*, ed. Kenneth Curry, 2 vols (New York and London: Columbia University Press, 1965), I, 542.

(2) Carta a Henry Crabb Robinson, 1 de diciembre de 1810, *New Letters of Robert Southey*, I, 545; carta a Samuel Taylor Coleridge, 13 junio 1808, *The Life and Correspondence of Robert Southey*, ed. Charles Cuthbert Southey, 6 vols (London: Longman, 1850), III, 148.

(3) Carta a W. Mayow, 14-15 de julio de 1808, *Life and Letters of Thomas Campbell*, ed. William Beattie, 3 vols (London: Moxon, 1849), II, 148.

En este contexto, la llegada de los embajadores asturianos a Londres es uno de los acontecimientos más destacados dentro de una serie de desarrollos militares y diplomáticos que se suceden rápidamente, animando las esperanzas de la opinión pública y de la clase política británicas. Es el 8 de junio de 1808 cuando se recibe la noticia del levantamiento de Asturias y, como es sabido, los primeros mensajeros son los mismos enviados del Principado. El vizconde de Matarrosa y Andrés Ángel de la Vega Infanzón llegan a Londres ese mismo día por la mañana, temprano, como informa una revista de la época:

A las siete en punto esta mañana dos nobles españoles, el vizconde de Matarrosa y don Diego [sic] de la Vega, llegaron al Almirantazgo acompañados del capitán Hill, del *Humber*<sup>4</sup>.

El hecho de que esta información no ha sido tomada de las páginas del *Times*, sino de las del *Lady's Magazine*, es señal evidente del interés general despertado por la llegada de los embajadores. El periodista sigue observando que los enviados «dicen que Asturias y Galicia se han alzado en armas», y que

hasta las mujeres, olvidando por un momento la delicadeza natural y la timidez propias de su sexo, con sus declaraciones y su ejemplo, animan a los hombres a armarse contra los invasores<sup>5</sup>.

El *Gentleman's Magazine* del mismo mes proporciona noticias algo más detalladas, una descripción de los documentos oficiales llevados a Inglaterra por los embajadores, y una exhortación a los asturianos para que sigan el ejemplo de sus antepasados, quienes, «en una crisis no menos peligrosa que la actual, la invasión de los moros... se alzaron en

(4) *Lady's Magazine* 39 (June 1808), pág. 278.

(5) Ibid.

masa y preservaron su país»<sup>6</sup>. En conclusión, el artículo, a fin de tranquilizar a los suspicaces lectores británicos, asegura de forma muy magnánima que los embajadores «están considerados ambos como personajes muy inteligentes».

Unánimemente conocidos como «the Patriots of Spain», los asturianos se convierten desde su llegada en objeto de curiosidad, en un «espectáculo». Durante su estancia, aparecen repetidamente sobre el escenario político y social de la capital británica en ocasiones espectaculares, o sea en funciones públicas en las que se convierten en puntos focales de la observación de todos los presentes, como por ejemplo en los banquetes repetidamente ofrecidos por la Corporación de la Ciudad de Londres. Mucho estrépito causa, en particular, el banquete de gala organizado en la *City of London Tavern* el 4 de agosto de 1808, con participación de políticos, banqueros y embajadores, hasta un total de 400 invitados:

Los adornos y el estilo de la fiesta en general fueron de lo más espléndido. Todo era elegante, profuso y excelente. Se prepararon para la ocasión 2.500 libras de tortuga y los platos colocados entre las soperas contenían todo tipo de exquisiteces de la temporada. El postre fue magnífico en extremo. La escena se vio animada mediante numerosas canciones y brindis patrióticos... todos los cuales recibieron entusiastas aplausos... Los diputados españoles se retiraron en medio de sonoros testimonios de respeto por parte de la gran mayoría de los asistentes»<sup>7</sup>.

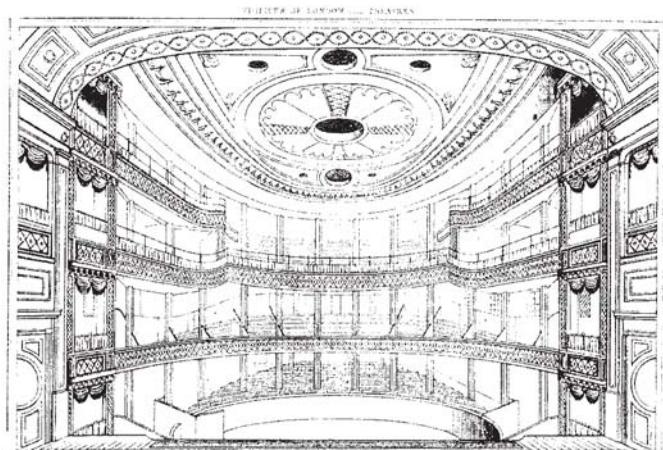
Dos meses después de su llegada a Londres y de numerosos reportajes sobre su actividad diplomática, todavía no se ha debilitado el impacto de la presencia novedosa de los diputados asturianos. Si, en el mismo período, hay ovejas merinas paciendo en el parque real de Kew y un tropel de pastores españoles paseándose por Londres a ver los monumentos y a ser ellos mismos objeto de curiosidad, simultáneamente los embajadores asturianos conservan intacto su carácter de *sight*, o sea de atracción espectacular.

En particular, esta inversión cultural e imaginativa se condensa en un acontecimiento emblemático cuando, el 15 de agosto de 1808, según anuncia el *Times* del día siguiente, en el Astley's Royal Circus, cerca del Puente de Westminster, se estrena la obra *Spanish Patriots, or a Nation in Arms*, un *mainpiece* (o sea el entretenimiento principal de una noche de teatro) acompañado por canciones, ejercicios ecuestres y la «arlequinada» *The Travels of Harlequin*<sup>8</sup>. El

(6) *Gentleman's Magazine* 78 (June 1808), pág. 543.

(7) *Gentleman's Magazine* 78 (August 1808), pág. 745. Para más detalles, véase Alicia Laspra Rodríguez, «La crisis de 1808 y las relaciones político-comerciales entre Gran Bretaña, los Estados Unidos y España: en torno a una polémica contemporánea olvidada», *Studia Patriciae Shaw Oblata* (Oviedo: Universidad, 1991) 2: págs. 40-55.

(8) Alicia Laspra Rodríguez, *Las relaciones entre la Junta General del Principado de Asturias y el Reino Unido en la Guerra de la Independencia: Repertorio documental* (Junta General del Principado de Asturias, 1999), págs. 243-4. En su tesis doctoral *Astley's Amphitheatre and the Early Circus in England, 1768-1830* (PhD Thesis, University of Oxford 1994), Marius Kwint observa que entre el estreno de *The Spanish Patriots* (1808) y el de *The Battle of Salamanca* (1812) los acontecimientos relacionados con la guerra napoleónica en la península ibérica «prompted Astley's prolific and sustained interest in the region and its South American colonies» (pág. 305). Sobre el circo como «arena of history» en la época napoleónica, ver Martin Meisel, *Realizations: Narrative*,



19 de agosto de 1808 el *Times* informa a sus lectores de que «el lunes por la noche» los diputados patriotas Matarrosa y Don Diego [Andrés Ángel] de la Vega son llevados al Astley's para asistir a la función<sup>9</sup>. Sin embargo, cuando los españoles aparecen en el teatro, se manifiesta una imprevista inversión de la espectacularidad: el público les brinda aplausos estrepitosos, repetidos muchas veces durante la función, interrumpiéndola y convirtiendo a los dos enviados en espectáculo y, más precisamente, en una encarnación real de la ficción puesta en escena. Como afirma el historiador Rory Muir, en esta ocasión, «cuando fueron al teatro la representación hubo de suspenderse por una hora»<sup>10</sup>. Los asturianos sustituyen al teatro, es más, se convierten en éste dentro del espacio del anfiteatro ecuestre y circense de Astley's. Inesperadamente, ante los ojos del público londinense, la guerra patriótica entra en este lugar de representación y de visión gracias a los comisionados españoles y se hace espectáculo real.

Muy pronto la fascinación ejercida por España y sus patrióticos habitantes se transforma y disemina en distintas modalidades y modas que, a menudo, constituyen una verdadera *Spanish mania* o «manía española». Hay un deseo muy generalizado de ver a España por todas partes. Así, por ejemplo, este apego a lo español se refleja en la moda femenina, otro importante aspecto de la espectacularización de España en la época de la Guerra Peninsular. La elegante revista para mujeres *La Belle Assemblée* en agosto de 1808 informa a sus lectoras de que las prendas «españolas» descritas en el número de julio «son en la actualidad objeto de gran demanda»<sup>11</sup>. Y en el mismo número se describen otras de estas prendas, «*La mantilla española, y la gorra patriótica*» como «a la vez atractivas y elegantes»<sup>12</sup> y se ofrecen unas fascinantes ilustraciones de las mismas. Otra revista importante en la economía del lujo típica de la época romántica en Gran Bretaña es *The Repository of Arts*, editada por el inmigrado

*Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England* (Princeton: Princeton University Press, 1983), págs. 213-6.

(9) Véase Alicia Laspra Rodríguez, *Las relaciones*, pág. 248. Sobre el género de teatralidad «ilegítima» del Astley's Royal Circus y de otros teatros menores de Londres en la época romántica, ver el estudio de Jane Moody. *Illegitimate Theatre in London, 1787-1843* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

(10) Rory Muir, *Britain and the Defeat of Napoleon 1807-1815* (New Haven and London: Yale University Press), p. 37.

(11) *La Belle Assemblée* 5 (August 1808), pág. 94.

(12) *Ibid.*, pág. 46.

alemán Rudolf Ackermann. En julio de 1809, en una de las «Cartas de una joven desde Londres a su hermana que vive en el campo» que con frecuencia aparecen en dicha revista, la joven protagonista Belinda anuncia a su hermana que, con ocasión de un elegante baile de máscaras, «me presentaré como una monja portuguesa, y Lord M. será mi protector, representando a un valiente español»<sup>13</sup>. En septiembre de 1809, le describe un nuevo tipo de vestido para las fiestas de bailes, un «vestido de baile» llamado «el manto aragonés», y en diciembre de 1811 le informa de que prendas como la «casaca andaluza» o «la capa corta española y patriótica» siguen siendo tan populares como antes<sup>14</sup>. A finales del conflicto, en septiembre del 1813, la revista presenta a sus distinguidas lectoras una novedad llamada «Manto de Vitoria, o mantilla pirenaica ... adornada con puntilla española a tono». Con este artículo de vestuario se celebra la liberación de España en la batalla de Vitoria del 21 de junio de 1813 y parece culminar la relación entre la moda, el patriotismo y la guerra de la independencia<sup>15</sup>.

Pero la «manía española» no limita su influjo a los bienes de consumo más evidentemente efímeros y espectaculares como la moda femenina, sino que contagia también a otras vertientes de la «sociedad del espectáculo» de la época, para adaptar la conocida definición de Guy Debord acuñada en su *Société du spectacle* (1967), y en primer término el teatro. Así, en una reseña del estreno de la tragedia *Remorse* de Samuel Taylor Coleridge (Drury Lane, 23 de enero de 1813), la *British Review* de mayo de 1813 observa en tono irónico:

En la actualidad... todo lo que tenga que ver con la Península es objeto de interés; junto a los victoriosos despachos tenemos botones españoles, bombones, mantillas, abanicos, plumas y boleros. ¿Había entonces que suponer que el celo de los empresarios, apoyándose unos a otros en el ilusionado lanzamiento de un nuevo oficio, iban a olvidarse de proporcionarnos un nuevo drama español? Indudablemente no<sup>16</sup>.

Sin embargo, la obra de Coleridge no trata directamente de la Guerra de la Independencia. La acción se sitúa en Andalucía en el siglo XVI y tiene como fondo histórico las guerras de Flandes y la expulsión de los moriscos. Pero el que la pieza tenga un tema y una ambientación españolas es suficiente para que el reseñista la conecte con la abundante producción teatral sobre el mismo argumento en los años de la Guerra Peninsular. Textos de todos los géneros dramáticos cultos o populares reelaboran el material español —obras del llamado «teatro legítimo» o sea tragedias y comedias, pero también entretenimientos «ilegítimos» o sea los que, por cuestiones de censura, no podían utilizar la palabra, como el ya mencionado *The Spanish Patriots*—. Esta moda teatral no da señales de agotamiento, aun cuando ya se han acabado las campañas militares y la amenaza francesa se ha desvanecido. Sin embargo, los críticos empiezan a lanzar señales inequívocas de impaciencia. En la *Monthly*

*Review* de noviembre de 1817, una reseña sobre *The Apostate* de Richard Lalor Sheil (Covent Garden, 3 de mayo de 1817) y *Manuel* de Charles Robert Maturin (Drury Lane, 8 de marzo de 1817) declara con exasperación:

El escenario de las dos piezas se sitúa en España; y tendríamos que pensar que la lista de temas peninsulares estaba a punto de agotarse entonces. Nuestros teatros, de invierno y de verano, se han nutrido de tales temas durante varias temporadas; y realmente el estado de cosas en España es tan repugnante para cualquier persona con sentido común, y para todo corazón dotado de sentimientos humanos que, a menos que sea en forma de sátira, no deseemos que se represente<sup>17</sup>.

Sin percatarse del cansancio producido por el tema español entre los críticos y muchas veces entre el mismo público, los autores siguen invirtiendo en el *topos* (que es también un *tropo*) de España como espectáculo. Y la difusión y pervivencia de esta figura tematizada nos permite afirmar que la teatralidad es un elemento estructural y de homogeneidad imprescindible en la composición de la imagen de España en la cultura romántica británica. Pero más que de imagen cabría hablar de un «discurso» sobre España y la Guerra Peninsular, según la definición que de este concepto ha dado Michael Foucault. En obras como *L'Archéologie du savoir* (1969) y *L'Ordre du discours* (1971), el pensador francés define el discurso como un archivo de enunciados, ideas e imágenes que nos permiten pensar un objeto, dándole realidad y consistencia y sobre todo autorizando su existencia institucional. En este sentido, España en la cultura y en el período que nos interesan corresponde a un armazón discursivo muy desarrollado, un archivo de posibilidades variadas y más o menos coherentes para pensar y representar a esta nación, su historia y su cultura. Es en este contexto más amplio donde el conflicto es percibido como un espectáculo, a la vez *topos* y *tropo*, como ya se ha dicho, que funciona como un esquema de organización de las múltiples imágenes, datos, nociones y mitos que componen el discurso romántico sobre España. En este sentido, el espectáculo puede ser considerado como una figura discursiva que proporciona unidad y cohesión a la imagen británica de la nación española y en la que estriban numerosas operaciones de (re)producción cultural de este objeto —de la moda a la ficción literaria, a la pintura de panoramas y a los comentarios políticos.

En septiembre de 1808 el *European Magazine and London Review* incluye un «Historical, Statistical, and Geographical Account of Spain» en el que se observa que, en una época como la presente, «cuando las miradas de toda Europa se vuelven hacia España, la atención de las gentes de este país se dirige de manera especial hacia una nación cuyos esfuerzos han superado ya a aquellos de los antiguos celtíberos». España es sin duda alguna «el centro de asombro y admiración de toda Europa.»<sup>18</sup> De manera parecida, la visión retroactiva de la historia de 1808 ofrecida por el *Annual Register* empieza con otra invocación al *topos* del espectáculo de España:

En la historia de 1808, el gran foco de atención es España. España es el centro en torno al cual organizamos todos los demás países europeos; y nos interesamos por ellos en mayor

(13) *The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions, and Politics* 2. 7 (July 1809), pág. 48.

(14) Ibid. 2. 9 (September 1809), pág. 159; 6. 36 (December 1811), pág. 359.

(15) Ibid. 10.57 (September 1813), pág. 176.

(16) *British Review* 4 (May 1813), *Coleridge: The Critical Heritage*, ed. J. R. de J. Jackson (London: Routledge and Kegan Paul, 1970), pág. 166.

(17) *Monthly Review* 84 (November 1817), pág. 241.

(18) *European Magazine and London Review* 54 (September 1808), pág. 169.

(19) *The Annual Register, or a View of History, Politics, and Literature, for the year 1808* (London: W. Otridge and Son, 1810), pág. i.

o menor medida dependiendo de la relación que mantienen con el teatro, según la cual se decide el enfrentamiento entre libertad y tiranía»<sup>19</sup>.

Esta percepción del país como escenario de la historia presente se multiplica a través de los reportajes de los periodistas, como por ejemplo Henry Crabb Robinson, enviado a España el 23 de julio de 1808 por el *Times*. También las imágenes políticas y las estampas satíricas utilizan y difunden la idea de España como teatro. En 1808, James Gillray publica «La Corrida Española, o el Matador Corso en Peligro», y un grabado español anónimo titulado «Alegoría taurina de la Guerra de la Independencia», claramente inspirado en Gillray, aparece en 1811. En ambas representaciones, España es una plaza de toros alegórica, sus héroes y comandantes los *matadores* que atacan a los toros napoleónicos, mientras los reyes y gobernantes de Europa son el público que asiste a la matanza<sup>20</sup>. De semejante forma, cuando las caricaturas de sátira política representan a los españoles —sean valientes o no— el repertorio iconográfico remonta siempre al del personaje teatral vestido de *ruff and doublet* (o sea, de gorguera alechugada y farseto), imagen que se aplica tanto a los heroicos combatientes como a la desgraciada familia real armando un escándalo en Bayona en el grabado «Billingsgate en Bayona o ¡La Cena Imperial!» de Thomas Rowlandson, publicado el 10 de julio de 1808, donde la reina María Luisa es representada en un ademán digno de las pescaderas del mercado de Billingsgate en Londres. Por último, el elemento espectacular en la imaginación de la *Peninsular War* aflora enfáticamente en las representaciones detalladas de las batallas ya integradas en la mitología bélica de Gran Bretaña —como las de La Coruña, Badajoz y Vitoria— ofrecidas en los populares *panoramas*, enormes pinturas circulares que permitían al espectador ocupar un lugar de observación central y privilegiado como si se encontrase en un mirador real<sup>21</sup>.



(20) Print 1007, Mary Dorothy George, *Political and Personal Satires*, in *Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum*, 11 vols (London: British Museum Publications, 1870-1954), VIII, 653-54; y *La alianza de dos monarquías: Wellington en España* (Madrid: Fundación Hispano-Británica, Ayuntamiento de Madrid, 1988), págs. 393-94. Véase también mi *Poetic Castles in Spain: British Romanticism and Figurations of Iberia* (Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000), págs. 134-35.

(21) Véase Richard D. Altick, *The Shows of London* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1978) y, más en general, Bertrand Comment, *Le XIXe siècle des panoramas* (París: Adam Biro, 1993).

Por lo que concierne la ficción literaria, las representaciones de la España levantada participan del mismo discurso de la teatralidad. Y, aún limitando nuestro ámbito de análisis a la producción poética, resulta obvio el fuerte impacto no sólo de los acontecimientos peninsulares, sino también del modelo espectacular como vehículo de expresión a un tiempo retórica e ideológica en la literatura del romanticismo británico. Si, tal como observa Betty Bennett, «la guerra fue el acontecimiento singular más importante en la vida británica de 1793 a 1815», la guerra es al mismo tiempo una «preocupación poética primaria en la época»<sup>22</sup>. A su vez, Simon Bainbridge ha subrayado que «considerar la guerra como el contexto dominante y definitorio del periodo, y el tema central de los escritos producidos durante el mismo, es algo que se hizo a lo largo de los veintidós años de duración del conflicto y después del mismo»<sup>23</sup>. En este contexto, la cantidad de obras poéticas sobre el tema de la guerra de la Independencia o, más en general, sobre temas españoles en el período de 1808 a 1814, es muy consistente y presenta elementos formales e ideológicos recurrentes que nos permiten individualizar líneas de continuidad y de homogeneidad discursiva<sup>24</sup>. Entre estas líneas se encuentra, otra vez, la imagen del gran teatro de España.

A los pocos meses de estallar el conflicto, en 1808, una joven escritora de Liverpool, quien se convertirá en una de las más atentas intérpretes del tema español en las letras románticas inglesas, Felicia Dorothea Browne (luego conocida con su apellido de casada, Hemans), publica un poema de alabanza de las naciones aliadas, *England and Spain; or, Valour and Patriotism*. La obra tiene su origen en la posición política internacionalista del círculo cultural *whig* animado por el rico banquero e intelectual de Liverpool William Roscoe, y formalmente en la construcción retórica de la guerra como conflicto caballeresco tan común en esta época gracias a los poemas narrativos de Walter Scott (llamado por su yerno y biógrafo John Gibson Lockhart, «the mighty minstrel of the Antigallican war»<sup>25</sup>). Además el poema tiene que ver con motivos personales y familiares, en cuanto dos hermanos de la joven autora y su futuro marido, el capitán Hemans, estaban combatiendo en tierra española. Si lo que más destaca en este texto es lo convencional de la dicción poética, sin embargo esta característica formal resulta muy útil a la hora de verificar los recursos más significativos con los que Hemans proyecta imaginariamente a España como teatro patriótico animado por una identidad nacional homogénea.

*England and Spain* confirma una vez más la primacía del modelo representativo espectacular, en cuanto la historia presente y pasada de las dos naciones aliadas se hace escenario y la voz poética se convierte en director y espectador del doble desfile histórico de héroes y hazañas. En el caso de España, lo que nos brinda Hemans en su obra es esencialmente una genealogía sin interrupciones de figuras heroicas que

(22) Betty T. Bennett, *British War Poetry in the Age of Romanticism: 1793-1815* (New York and London: Garland, 1976), págs. ix, 1.

(23) Simon Bainbridge, *British Poetry and the Revolutionary and Napoleonic Wars: Visions of Conflict* (Oxford: Oxford University Press, 2003), pág. 3.

(24) Por una visión de conjunto, ver José Alberich, *Bibliografía Anglo-Hispánica 1801-1850* (Oxford: Dolphin Books, 1978).

(25) John Gibson Lockhart, *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott*, 7 vols (London: John Murray and Whittaker, 1837), II, 155.

eslabonan, caracterizándola, la historia peninsular desde los tiempos de la Reconquista hasta el presente:

Cuando el valiente Ramiro alejó el temor a los déspotas, / amenazando con su lanza un duro castigo; en tiempos posteriores se alzó el valiente Cid, / arrasando con ardor a los enemigos de su país; en lo alto del templo de la fama, / Iberia señala el nombre de Gonzalvo: tampoco fueron sus hazañas tu único motivo de orgullo, ¡Oh España! / las del ilustre reinado del poderoso Fernando; / Fue entonces tu glorioso marino [Colón] quien extendió la vela<sup>26</sup>.

Desde el punto de vista de la modelización y de la intertextualidad, este enfoque selectivo y ejemplar del pasado nacional cuenta con precedentes de gran autoridad literaria como el catálogo de la épica clásica, la poesía «triunfal» exemplificada por los *Triumphi* de Petrarca, y el «progress poem» de la tradición inglesa del siglo XVIII. Gracias a esta versión de la historia como procesión triunfal, Hemans consigue recuperar, reinscribir y actualizar unas modalidades representativas diferentes, aunque todas enmarcadas en una presentación profundamente espectacular del tema literario. La perspectiva que nos ofrece el texto, además, es típicamente panorámica, o mejor dicho «panoramática» según la definición de Walter Benjamin, o sea caracterizada por una visión (o un deseo de visión) global e ininterrumpida y por un complejo juego de espejos entre primer plano y fondo<sup>27</sup>. Es en este sentido como, por ejemplo, se puede apreciar la descripción por parte de Hemans de la época gloriosa del imperio de Carlos V:

Cuando la Ciencia derramó su suave y resplandeciente luz; / cuando la Pintura hizo respirar al luminoso lienzo, / la creativa Escultura reclamó su corona viviente; aquellos días dorados contemplaron la torre de Iberia / a lo alto de la pirámide del poder y la fama; / inútiles los esfuerzos de sus múltiples enemigos, / se alzó triunfante su poderío aún más grande<sup>28</sup>.

Si ya el recurso de una modalidad visual idealmente basada en los panoramas de los teatros de la londinense Leicester Square constituye de por sí una forma de imaginación espectacular y teatralizada, en sentido más estricto el teatro está presente en la imaginación poética de Hemans en cuanto, junto a las autoridades épicas de Milton y Ossian en el texto se invoca también al genio creador de Shakespeare e, implícitamente, el tema renacentista de «el mundo entero es un escenario»<sup>29</sup>. Para la joven escritora, guiada por las visiones de la caballería española y el mito del Cid Campeador, la España del presente es la culminación —la «catástrofe», en términos dramáticos— de una larga historia heroica plasmada en el escenario de sus versos triunfales<sup>30</sup>.

(26) Vv. 357-8, 361-2, 367-8, 373-5, *The Poetical Works of Felicia Dorothea Hemans* (Oxford: Oxford University Press, 1914), pág. 749. El poema fue aparentemente traducido al castellano, según afirma la hermana de Hemans en su perfil biográfico de la autora: «Memoir of Mrs Hemans», *The Works of Mrs Hemans; with a Memoir of her Life, by her Sister*, 7 vols. (Edinburgh: Blackwood and sons; London: Cadell, 1839), I, 11.

(27) Véase Walter Benjamin, «París, capital del siglo XIX» (1935), sección «Daguerre o los panoramas».

(28) Vv. 424-6, 431-4, *The Poetical Works of Felicia Dorothea Hemans*, pág. 750.

(29) Vv. 191, 182, 179, *Ibid.*, pág. 745.

(30) Sobre Hemans y su pasión por las leyendas del Cid, ver «Memoir of Mrs Hemans», *The Works of Mrs Hemans*, I, 11 y Felicia Hemans, *Selected Poems, Letters, Reception Materials*, ed.

De hecho, Hemans es una de los muchos poetas que cuentan la guerra en España a través de formas espectaculares. De manera muy parecida, en 1809, el joven Reginald Heber (que será un escritor famoso y amigo de Hemans, y el primer obispo anglicano de Calcuta) compone el poema «Europa: versos acerca de la Guerra Presente», obra descriptiva y de reflexión jalona de momentos en que, según la modalidad del «progress poem», la historia cuaja en episodios clave y donde la Guerra Peninsular aparece como el ápice de un enfoque panorámico de la Europa contemporánea afligida por el caos, la destrucción y la muerte. En particular, el autor presenta el espectáculo de España como un baluarte contra la influencia satánica ejercida por Napoleón sobre el continente rendido a sus pies.

En el texto de Heber, otra vez, la guerra peninsular aparece como una imagen en movimiento, un teatro de la historia donde la voz poética actúa como director de una visión ordenada y confusa a la vez:

¿Viste aquellas tribus? No es suya la jactancia de plumas, / los feos ornamentos de un ejército desfilando / ... / Sino suyos son la luminosa mirada, el brazo vigoroso: / Suyo el rostro oscuro, de cálido ardor patriótico<sup>31</sup>.



Susan J. Wolfson (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000), págs. 256-7.

(31) *The Poetical Works of Reginald Heber* (London: John Murray, 1841), pág. 34.

Más adelante, la victoria de Bailén (21 de julio de 1808) y la fuga del rey José I de Madrid (1 de agosto de 1808) son presentadas en forma de escena teatral, y más precisamente de «tableau vivant», introducido por el imperativo del verbo «observar»:

¡Contempla! Incluso ahora bajo tus cielos béticos / Otra Pavía ordena a sus trofeos alzarse; / Incluso ahora bajo infame disfraz y en la noche cómplice, / su monarca-ladrón acelera su fuga secreta<sup>32</sup>.

Imperativos y vocativos son recursos esenciales del estilo apostólico con el que Heber refuerza su representación espectacular y que tiene antecedentes de relieve como el lenguaje profético de la Biblia, la oda, el poema meditativo de la tradición dieciochesca, o los interludios descriptivos en los textos teatrales. Mas, al mismo tiempo, tomados en el contexto de la evocación visual y cinética de los hechos militares de España, estos procedimientos adquieren un significado y una función muy particulares por su capacidad de evocar al lector una imagen fascinadora y envolvente en la que llegue a percibirse no sólo como espectador sino como actor entre actores.

El mejor resultado en este sentido lo consigue sin duda alguna el irlandés transplantado en Londres John Wilson Croker, primer secretario del Almirantazgo, miembro *tory* del Parlamento, crítico de la *Quarterly Review* y también poeta ocasional, con su *The Battles of Talavera* de 1809. En este poema Croker celebra la dudosa victoria del duque de Wellington sobre el mariscal Jourdan el 27 y 28 de julio de 1809, batalla que de hecho no produjo beneficios estratégicos notables y causó la muerte de 13.000 soldados entre ambos bandos. La obra de Croker cautiva inmediatamente la atención de los lectores y, según el editor John Murray, entre las obras recientes de este género tuvo más éxito

que ningún otro poema del que tuviera conocimiento, siendo superior a «Palestina» o «Europa» del Sr. Heber<sup>33</sup>

lo que confirman las ocho ediciones del poema en el primer año de publicación.

La estructura de *The Battles of Talavera* estriba en repetidos actos de visión que transforman los enfrentamientos bélicos en sendos espectáculos. Así, los términos relacionados con el ámbito semántico de la vista recurren en numerosas estrofas, a partir del *incipit* del poema en que se describen los futuros campos de guerra al anochecer:

Estaba oscuro; de la cima de cada montaña / la soleada sonrisa del cielo se había fugado, / Y al anochecer, sobre colinas y valles / se derramaba<sup>34</sup>.

La primera batalla es de noche y, por consiguiente, «todo es confuso»<sup>35</sup> —Croker intenta sugerir al lector un espectáculo invisible pero acústicamente impresionante—. A la luz del día, se puede constatar que las tropas francesas han

(32) Ibid., pág. 36.

(33) Ver «John Wilson Croker», *Dictionary of National Biography*.

(34) John Wilson Croker, *Talavera*, Ninth edition, To which are added other poems (London: John Murray; Edinburgh: William Blackwood, 1812), pág. 1.

(35) Ibid., pág. 8.

sido derrotadas y la anterior visión «invisible» es sustituida por el espectáculo de la victoria británica:

Gran Bretaña jubilosa ante la escena, / Y la mejilla de Francia palideció<sup>36</sup>.

En general, el autor desarrolla sus descripciones a partir de una combinación de motivos tomados del teatro y de la pintura (sobre todo la de historia), según una intersección de lenguajes miméticos que Martin Meisel ha indicado como propia del sistema profundamente híbrido del arte británico entre los siglos XVIII y XIX<sup>37</sup>. Así, la visión de las huestes preparadas para otro de los enfrentamientos de Talavera tiene el aspecto de un «tableau vivant»:

Y es ahora una escena estupenda, / o espantosa para contemplar, / La pompa de la lucha cercana: banderas ondeantes, pendones luminosos, / Y resplandecientes cuchillas y brillantes bayonetas<sup>38</sup>.

Aún más impresionante es la combinación de elementos pictóricos y de animación dramática en la escena del incendio causado por los viles franceses:

Oh! Era una escena sublime y horrenda, / Ver tan hondo mar de fuego, / ondulando su escarpada marea / por encima del campo cultivado y del bosque enmarañado<sup>39</sup>.

Diferentes elementos se entrecruzan en estos breves fragmentos del poema: el uso de la imagen en movimiento, la voz narrativa como director del acto de visión, el espectador transportado en medio de la escena por las repetidas invocaciones al sentido de la vista, y la experiencia *unheimlich*, aunque en fin tranquilizadora, de lo sublime.

La habilidad de Croker de explotar el potencial de los recursos panorámicos y espectaculares la confirma el hecho de que el mismo duque de Wellington, amigo y protector del poeta y político, tras leer la obra exclama:

No pensaba que una batalla pudiese transformarse en algo tan entretenido<sup>40</sup>.

Con un fascinante intercambio de posiciones, el protagonista de la batalla se transforma en lector y espectador de la misma, pero también en actor de las escenas y cuadros poéticos, en el espejo de la dramatización poética de Croker.

Cabe además observar que *The Battles of Talavera* presenta relaciones muy profundas y todo tipo de deuda formal e ideológica con la figura de Walter Scott y su poesía. Efectivamente, no sólo el tono de las estrofas de Croker es una re-elaboración de los conocidos poemas narrativos caballerescos del escritor escocés, y su forma métrica es una versión de la llamada estrofa de *Marmion*, popularizada en el poema homónimo de Scott de 1805, sino que será éste último quien reseñe favorablemente *The Battles of Talavera*

(36) Ibid., pág. 9.

(37) Meisel discute explícitamente «the shared structures in the representational arts» en *Realizations*, pág. 4.

(38) Ibid., pág. 15.

(39) Ibid., pág. 53.

(40) Cit. en Thomas L. Cooksey, «John Wilson Croker», *Dictionary of Literary Biography*, vol. 110 (Detroit, New York, London: Brucoli, Layman, Clark, 1991), pág. 52.

para el número de noviembre de 1809 de la prestigiosa *Quarterly Review*. En 1811 el mismo Scott —que hasta ahora ha publicado tan sólo indirectamente sobre el tema del conflicto anti-francés— se enfrenta a los asuntos de España en su poema *The Vision of Don Roderick*, en que ofrece una celebración del renacimiento del antiguo espíritu de la caballería española y de las proezas de la Reconquista arraigadas en lo que para él es una actualización inesperada de la mitología cultural de España. En una carta de 1808 Scott afirma enfática y significativamente que

que todos los lugares mencionados en *Don Quijote* y en *Gil Blas* sean ahora el escenario de acontecimientos reales e importantes... es como historia en la tierra de lo fantástico<sup>41</sup>.

En cuanto al contenido, el poema de Scott se centra en la visión profética que, antes de la invasión de España por los ejércitos musulmanes, revela al rey Don Rodrigo la catástrofe inminente y la historia de la fundación del reino español y su desarrollo hasta el presente. Dicho de otra forma, el poema entero está basado en un espectáculo mágico, parecido a las «fantasmagorías» tan populares en los teatros de la época. Al igual que los espectadores de este género de entretenimiento, «los futuros destinos de su nación verán a un rey español» en una habitación oscura y misteriosa en que efectos de luz y sonido perturban sus percepciones<sup>42</sup>. A la visión fantasmagórica sustituye con frecuencia la visión panorámica, como en la estrofa 46 del segundo canto, en la que Scott brinda a sus lectores un cuadro topográfico de la nación sublevada, desde las Alpujarras hasta La Coruña, y de Granada a Vizcaya. Este recurso panorámico-topográfico se repite en la estrofa 61, donde Scott pasa en reseña las batallas de «Vimeira», Talavera, «Corunna» y Busaco, que, como ya se ha dicho, eran temas populares en los panoramas londinenses. Scott presenta de manera acumulativa el espectáculo de la historia de España como un «triste espectáculo»<sup>43</sup>, invocando otra vez la idea del desfile y de los «cuadros vivientes» para pintar una visión desmoralizadora hasta llegar la hora de la Guerra Peninsular y de los aliados británicos. Olvidados ya los altibajos del desfile histórico peninsular, en la parte final del poema la presencia española casi desaparece y la atención del autor se centra exclusivamente en la celebración de los valientes soldados de su majestad británica, y sobre todo los heroicos batallones escoceses.

Sin embargo, la última palabra en la cuestión del gran teatro de España en la poesía del romanticismo inglés no la tienen ni el «gran cantor de la guerra anti-galicana» ni Croker. En 1812 aparecen los dos primeros cantos de *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron, poema que decreta el fin del dominio poético de Scott y proporciona un impulso notable e innovador a la evolución de la poesía narrativa. Como es sabido, tras la publicación de la obra, el joven poeta «awoke to find himself famous» y se transforma en una de las celebridades más ilustres del mundo literario y de la alta sociedad<sup>44</sup>. En particular, la importancia de *Childe Harold's*



*Pilgrimage* estriba en su transformación radical del discurso poético romántico, sobre todo porque, con su mezcla de poema narrativo y relación de viajes, crea una fórmula que permite al lector contemporáneo imaginarse, tal como el protagonista de Byron, en el centro de unas complejas redes de acontecimientos presentes y de sentirse protagonista, aunque aislado y escéptico, en el escenario histórico-geográfico del texto<sup>45</sup>. En este contexto cabe destacar que, al componer su poema, Byron quería conscientemente explotar la popularidad del tema ibérico para crearse una imagen pública de experto cronista del presente, observador agudo dentro de un marco ideológico *whig* y comentador de la actualidad política y militar, y de esta manera preparar sus credenciales para su entrada oficial en la Cámara de los Loress, a la que será admitido en 1812 cuando vuelve de su *Grand Tour* mediterráneo.

Para dar una idea de la popularidad de la obra de Byron, la duquesa de Devonshire escribe a su hijo expatriado Augustus Forster en una carta sin fecha pero seguramente redactada a los pocos meses de ser publicado el poema:

(41) Carta a Thomas Scott, 20 de junio de 1808, *The Letters of Sir Walter Scott*, ed. H. J. C. Grierson, 12 vols (London: Constable, 1932-37), II, 76.

(42) II. 10, *The Poetical Works of Sir Walter Scott*, ed. J. Logie Robertson (London: Oxford University Press 1904), pág. 594.

(43) II. 50, *Ibid.*, pág. 603.

(44) Leslie A. Marchand, *Byron: A Portrait* (London: Cresset, 1987 [1970]), pág. 116.

(45) Véase el análisis propuesto por Richard Cronin en su artículo «Mapping Childe Harold I and II», *Byron Journal* 22 (1994), págs. 14-30.

El tema de conversación, de curiosidad, de entusiasmo casi, podría decirse, del momento no es España o Portugal, guerreros or patriotas, ¡sino Lord Byron!;

añadiendo que *Childe Harold*

está en todas las mesas, y él mismo es cortejado, visitado, halagado, y alabado donde quiera que aparezca<sup>46</sup>.

En realidad, el poema no sustituye por completo al deseo de los lectores británicos de conocer y ver a España; es mejor decir que la narración en verso de Byron contribuye decisivamente a acrecentar la popularidad del mito español en Gran Bretaña, reelaborando materiales de una tradición literaria hispanófila bastante desarrollada en el romanticismo inglés y acuñando nuevos iconos de gran impacto acerca del *topos* ya arraigado de la «renown'd, romantic land» que es la nación española<sup>47</sup>.



Basadas en precedentes imaginativos, las innovaciones byronianas no pueden prescindir del recurso espectacular, como resulta evidente en el momento en que Byron describe el tránsito de su personaje por la frontera extremeña entre

(46) Byron: *The Critical Heritage*, ed. Andrew Rutherford (London: Routledge and Kegan Paul, 1970), págs. 35-6.

(47) I. 35. 1, Lord Byron, *The Complete Poetical Works*, ed. Jerome J. McGann, 7 vols (Oxford: Clarendon Press, 1980-93), II, 23.

Portugal y España. A los ojos curiosos de Childe Harold ésta última parece un enorme anfiteatro natural:

Inmensas llanuras se suceden hasta el horizonte! / Tan lejanas como el ojo puede discernir, interminables, / ... / rodeadas de enemigos inflexibles<sup>48</sup>.

Repetidamente, la España del primer canto de *Childe Harold's Pilgrimage* es modelada conforme a los discursos de la teatralidad y de la actualidad: es el escenario del *hic et nunc* de Europa y el anfiteatro del presente donde se concentran y estallan las tensiones continentales. Dentro de este marco más amplio, la visión de España y de la Guerra Peninsular ofrecida por Byron se manifiesta sea de manera panorámica, sea de forma telescopica. Un ejemplo del primer tipo de enfoque se encuentra en las estrofas que, con una mezcla ambigua de admiración e indignación, Byron dedica a la batalla de Talavera, estrofas leíbles como una

respuesta polémica al triunfalismo *tory* del conocidísimo poema de Croker:

(48) I. 31. 3-8, Ibid., II, 22. Sobre el viaje de Byron por el sur de España en 1809, el contexto histórico y el influjo de esta experiencia sobre su producción poética, véanse William A. Borst, *Lord Byron's First Pilgrimage* (New Haven: Yale University Press, 1949) y Gordon Kent Thomas, *Lord Byron's Iberian Pilgrimage* (Provo: Brigham Young University Press, 1983).

Voto al Cielo! Espléndida escena digna de contemplación  
(para quien no tenga allí un amigo ni un hermano) / Sus  
pañuelos rivales de ricos bordados, / Sus diferentes armas que  
brillan en el aire! / ¡Qué valerosos perros de guerra les sacaron  
de sus guaridas, / e hicieron rechinar sus colmillos aullando  
por su presa!<sup>49</sup>.

Presentación y visión en estos versos imitan las modalidades ya vistas en Croker, mientras existen ecos y resonancias muy fuertes entre los elementos léxicos y las imágenes de ambos poemas<sup>50</sup>. Si se puede afirmar que Byron está citando y rescribiendo a Croker, esta relación intertextual tiene un matiz claramente irónico y subversivo. En Byron, el espectáculo de los valientes soldados se convierte muy pronto en una visión de animales feroces, mientras la fascinación de la escena militar se transforma en el anuncio del estrago que va a producirse. En cambio, lo que se puede definir como la modalidad telescopica del espectáculo de España evocado por Byron se manifiesta en las estrofas dedicadas a la corrida de toros a la que el poeta asiste en el Puerto de Santa María el día 30 de julio de 1809. Aquí el punto de vista es sumamente inestable y el enfoque se halla en constante movimiento, en un intento de abrazar todos los componentes del espectáculo más castizo y, por ello, emblemático del espíritu nacional español para los observadores extranjeros<sup>51</sup>. En el poema de Byron la corrida es el espectáculo culminante dentro del teatro de la España actual, y la plaza de toros del Puerto de Santa María cabe literal y simbólicamente dentro del más amplio anfiteatro español imaginado por el poeta como «compass'd by unyielding foes», en una reelaboración más o menos consciente del *topos* de la *obra dentro de la obra* típico de la tradición dramática renacentista. Telescopicamente, entonces, Byron nos presenta el público («Aquí los señores, los poderosos, aunque abundan principalmente las damiselas»), el matador («engalanados con valioso brillo y alegre manto. / Pero de pie, el matador de ligeras piernas / Está en el centro») y la res («Totalmente en el centro está el toro acorralado») dentro de la estructura circular de la plaza de toros; y gracias a su continua variación del enfoque el autor pinta una escena capaz de evocar para el lector la impresión de una acción dramática tomada «en directo»<sup>52</sup>.

Es más, la función alegórica de esta representación de la corrida del 30 de julio de 1809 resulta evidente si se pone en conexión con los ya mencionados grabados satíricos «The Spanish Bull-fight» de James Gillray de 1808 y la anónima «Alegoría taurina» de 1811. La relación parece aún más estrecha si se tiene en cuenta que el valor emblemático y ritual de la corrida del Puerto de Santa María es invocado explícitamente durante la función a la que asiste Byron. En esa ocasión, por cierto, el gobernador de Cádiz en cuya tribuna se encuentra el poeta, le confiesa en francés a otro viajero británico presente, Sir John Carr:

(49) I. 40. 1-6, *Ibid.*, II, 25.

(50) Véase Simon Bainbridge, *British Poetry and the Revolutionary and Napoleonic Wars*, págs. 173-5; y Diego Saglia, *Poetic Castles in Spain*, págs. 129-32.

(51) Ver Auguste Lafont, *Los viajeros extranjeros y la fiesta de toros (siglos XVI a XVIII)* (Madrid: Unión de bibliófilos taurinos, 1957) y Ana Clara Guerrero, *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII* (Madrid: Aguilar, 1990).

(52) I. 72. 5, I. 74. 1-3, I. 78. 2, Lord Byron, *The Complete Poetical Works*, II, 35-37.

Ojalá ese toro fuese Bonaparte<sup>53</sup>.

El gran espectáculo de España con sus múltiples valores estéticos e ideológicos es reproducido infinitas veces en representaciones poéticas de todos tipos y géneros y, a menudo, de gran popularidad. Así, ya acabada la guerra, aparece la balada elegíaca «The Burial of Sir John Moore at Corunna» («Not a Drum Was Heard») del reverendo irlandés Charles Wolfe, uno de los textos más conocidos de toda la producción poética en lengua inglesa sobre la Guerra Peninsular. Publicado en 1817 en el *Newry Telegraph*, y luego en el prestigioso *Blackwood's Magazine*, el poema se convierte pronto en una obra de gran éxito y difusión. En enero de 1822 el mismo Byron declarará su tristeza por no ser el autor del poema que él considera como «the most perfect ode in the English language»<sup>54</sup>. En la narración del entierro de Sir John Moore vuelven a aparecer el espectáculo narrado en primera persona y la dramatización de la voz narrativa. El texto no presenta trazas de teatralidad evidente o explícita, pero sí elementos dramáticos en la evocación del entierro por el soldado-narrador:

Ni un tambor se escuchó, ni una nota fúnebre  
Cuando introdujimos apresuradamente su cadáver en la fosa;  
Ni un soldado descargó el disparo de despedida  
Sobre la tumba donde a nuestro héroe enterramos.

Le enterramos en la oscuridad al morir la noche,  
Volteando el césped con las bayonetas;  
A la nebulosa luz de un esforzado rayo de luna  
Y de la linterna que ardía tenueamente<sup>55</sup>.

En estas dos estrofas iniciales sobresale la utilización de tópicos pictóricos, y en particular la presencia de un fuerte efecto de claroscuro, además de la evocación de movimientos silenciosos y furtivos. También, cabe subrayar que el fulcro espectacular de esta imagen cinética ya no es España, sino un héroe y sus fieles soldados británicos. España, en cambio, es reducida a un fondo invisible del espectáculo emotivamente patriótico. Y si la composición poética de Wolfe confirma el papel fundamental del *topo* *topos* de España como teatro en mucha poesía ocasional inspirada por la Guerra Peninsular publicada en periódicos y revistas, al mismo tiempo confirma como, muy a menudo, España pierde su función de protagonista y se convierte en un escenario para visiones centradas en la acción histórica de Gran Bretaña. En primer plano ya no se encuentra la descripción del esfuerzo caballeresco de los españoles, sino un guerra protagonizada por ejércitos y oficiales de Su Majestad Británica.

Por consiguiente, los textos poéticos oscilan visiblemente entre la celebración, aunque menos entusiasta, y la anulación de la presencia española. Por ejemplo, en «Spain» de cierto Charles Howelles, publicado en *The Monthly Mirror* en

(53) *Descriptive Travels in the Southern and Eastern Parts of Spain and the Balearic Isles, in the Year 1809* (London: Sherwood, Neely, and Jones, 1811), pág. 59. Sobre el episodio de la corrida en *Childe Harold's Pilgrimage* I, ver Diego Saglia, *Poetic Castles in Spain*, págs. 133-8.

(54) Ver «Charles Wolfe», *Oxford Dictionary of National Biography*.

(55) II. 1-8, Charles Wolfe, «The Burial of Sir John Moore at Corunna», *The Poems of Charles Wolfe*, with an introductory memoir by C. Litton Falkner (London: A. H. Bullen, 1903), pág. 1.

1808, el yo poético animado por su inspiración se lanza a vuelo en el cielo nocturno y de repente se le aparece una visión de España:

¡Mas ved! A los hijos de Iberia avanzando en grupos, / ¡Para arrancar su libertad de los esclavos de Francia!<sup>56</sup>

El *Morning Chronicle* del 27 de abril de 1809 publica dos composiciones «First Siege of Saragossa» y «Second Siege of Saragossa» en las que el espectáculo sublime y horripilante de los dos sitios de la capital aragonesa se transforma en un episodio ulterior del desfile heroico y desventurado que es la historia de España para la imaginación británica<sup>57</sup>. Por fin, cuando, en junio de 1813, Wellington derrota definitivamente al mariscal Jourdan y a José Bonaparte en la batalla de Vitoria, los poetas improvisados tienen otra ocasión para renovar sus reelaboraciones de tópicos ya lexicalizados en la tradición literaria sobre la guerra. En el *Morning Chronicle* del 14 de agosto de 1813 se encuentra una composición titulada «Escrito durante la noche de la iluminación para la Batalla de Vitoria», firmada «C.E.» y fechada «julio, 1813»<sup>58</sup>. Aquí el espectáculo de la guerra se convierte en espectáculo de fuegos artificiales en Londres, casi una anticipación de los fuegos del verano de 1814 (el llamado «Summer of the Sovereigns») durante las prematuras fiestas por la derrota y el exilio de Napoleón:

Al tiempo que gritos y llamas surcan el cielo,  
Así se eleva la voz del triunfo,  
De miles en alocado tumulto,  
miles que no conocen la guerra:

Quienes jamás pisaron el campo de la muerte;  
Ni contemplaron ese temible escenario de sangre;  
Ni oyeron a los cuervos chillar sobre su comida,  
Ennegreciendo el cielo del mediodía.  
Incluso en este momento, cuando el brillante fulgor de la  
alegría  
Estalla espléndido ante la hechizada mirada,  
E innumerables lenguas derraman elogios sin límite;  
Incluso en este momento,

¡Cuántos ojos se inundan de lágrimas!  
¡Cuántos corazones están sumidos en la pena  
Por aquellos, quienes en esa lucha despreciaron,  
No volver a casa más!<sup>59</sup>.

La idea central de estos versos es que la nación no olvida a los valerosos soldados muertos en la Guerra Peninsular —«Inglaterra sobre sus caídos llorará, / pasado el momento del triunfo»<sup>60</sup>—, y esta noción de una memoria colectiva, arraigada en las espantosas escenas de la guerra, está en contraste con el triunfal espectáculo de los fuegos de artificio y de la muchedumbre insensata.

Es innegable que, en el marco del más amplio redescubrimiento romántico de España, los acontecimientos

de la Guerra de la Independencia proporcionan un impulso esencial para la revisión y la reimaginación de la nación peninsular en la cultura británica. Se trata sin duda alguna de uncambio de enfoque radical. En una carta a su amigo Giuseppe Baretti, autor de *Journey from London to Genoa* (1770), en 1761 Samuel Johnson escribe:

Ojalá te hubieses quedado más tiempo en España, pues ningún otro país es menos conocido para el resto de Europa<sup>61</sup>.

Más tarde, en 1776, Voltaire define a España como

un país del que no sabemos más que de las partes más salvajes de África, y que no merece la pena conocer<sup>62</sup>.



Estas afirmaciones confirman una vez más la invisibilidad de España para la cultura de la Ilustración. Este país existe pero permanece oculto y casi no hay interés por descubrirlo. En cambio, el discurso sobre España de la época romántica representa una inversión drástica de esta tendencia puesto que la nación peninsular se convierte en el punto focal de la atención europea, y en este caso de la británica, en los años del conflicto. De las modalidades visuales examinadas en este artículo —como el teatro y los diferentes efectos de *mise en abîme* espectacular, la moda femenina, el panorama, la visión telescopica, los tópicos pictóricos o la poesía «visionaria»— emerge una idea de España como lugar focal del presente, fulcro teatral del *hic et nunc*. De geografía invisible la nación ibérica se convierte en teatro de la actualidad, visión que pujantemente atrae las miradas de todo el continente y lugar en que se concentra la posibilidad de evoluciones y transformaciones históricas en los primeros años del siglo XIX. Como escribe Byron en el primer canto de *Childe Harold's Pilgrimage*, una vez más recurriendo al *topos/tropo* de España como espectáculo:

Las naciones caídas miran hacia España; si liberada, libera / más que sus Pizarros caídos un día encadenaron<sup>63</sup>.

(56) *The Monthly Mirror* n.s. 4 (July 1808), pág. 50. Cit. en Betty Bennett, *British War Poetry*, pág. 393.

(57) *The Morning Chronicle* (27 April 1809), cit. en Ibid., págs. 402-4.

(58) Ibid., pág. 464.

(59) Ibid.

(60) Ibid.

(61) Carta del 10 de junio de 1761, *The Letters of Samuel Johnson*, ed. Bruce Redford, 5 vols (Oxford: Clarendon Press, 1992-94), I, 200.

(62) «Voltaire's British Visitors», ed. Sir Gavin de Beer and André-Michel Rousseau, *Studies in Voltaire and the Eighteenth Century* 49 (1967), pág. 182.

(63) 1. 89. 5-6, Lord Byron, *The Complete Poetical Works*, II, 43.