

A TRAVÉS DE PELAYO: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LA TRAGEDIA NEOCLÁSICA

MARIATERESA CATTANEO

El carácter más vistoso de la cultura teatral del Dieciocho consiste sin duda en el debate en torno a las reglas de composición del texto dramático y en la aplicación de los modelos clasicistas en los diferentes géneros, sobre todo en la tragedia, siguiendo pautas racionalistas y los ejemplos franceses e italianos, y rechazando el teatro barroco en bloque – como siempre pasa en las reacciones rigurosas – también en sus formas más regularizadas de finales de siglo (el último Calderón, Bances Candamo) tal vez no tan lejanas, como parecía, de los nuevos ideales.

El resultado, como es sabido, fue una bipartición de la producción teatral que ve por un lado el desarrollo de un teatro de éxito popular que busca sus halagos en la sorpresa espectacular, en la música, en las complicaciones y los embrollos argumentales, en los juegos cómicos y farsescos (teatro de magia, refundiciones de piezas barrocas, zarzuelas y comedias que utilizan formas de la *commedia dell'Arte*, sainetes) y que más tarde explota también el imaginario racionalista, la nueva afición a lo patético y lo exótico, el gusto por historias sentimentales, lastimosas, y por la idealización de los buenos sentimientos (el “patético virtuoso” de Comella o “el patético novelesco” de Zavala y Zamora). Un teatro fácil, tal vez superficial y convencional, que complace los deseos de evasión y de búsqueda de emociones del público, a veces técnicamente débil y falto de refinamiento lingüístico y retórico, que sólo recientemente se ha empezado a estudiar con la atención merecida: se ha descubierto así un panorama muy rico y variado, aunque sin cumbres, y se ha podido observar cómo esta producción constituye una caja de resonancia de la vida social y política en las varias décadas y devuelve una imagen vivaz y cambiante de los ideales y de las creencias de una época de rápida mutación, en la moral familiar y cívica y en el nuevo orden económico y cultural.

Por otro lado, encontramos las propuestas de un teatro “ilustrado”, preocupado por la verosimilitud y el decoro, por una distinción radical de

comedia y tragedia, y en esta, que es la en que centraré mi interés, por la codificación y la práctica de una tragedia pura, estilizada según la fidelidad a las reglas y a los modelos, que busca una severa compostura y una artificiosa medida formal. En sus pretensiones, a menudo polémicas y censorias, de aproximación a la perfección modélica, tentativa tras tentativa, el género acaba presentando un conjunto bastante homogéneo – quizá incluso en el escaso favor del público, o, bajo otra perspectiva, en la escasa sensibilidad hacia los gustos y los deseos de un público que de todos modos el dirigismo cultural concebía como un grupo privilegiado – y parece conservar durante casi medio siglo una constante fisonomía propia, pero no exenta de variaciones y modificaciones sutiles, aunque poco evidentes.

Me propongo, a través de una re-lectura de tres textos, contruidos sobre un personaje de especial calado heroico, poner de relieve unos aspectos de este proceso de diferenciación, al cual concurren no solo matizaciones en las preceptivas o preferencias literarias, sino también simpatías ideológicas y reacciones al cambio de la situación política.

Si la tragedia buscó en ocasiones sus argumentos, de acuerdo con el ejemplo francés e italiano, en temas de la Antigüedad (*Virginia, Lucrecia, Jabel, Pítaco, Idomeneo*) se orientó pronto también hacia los temas de la historia nacional, con una clara preferencia por los antiguos (*Numancia destruida, Ataúlfo*) y los medievales (*Guzmán el Bueno, Don Sancho García, Doña María Pacheco*), más convenientes tal vez para la elaboración heroica y ejemplar, en cuanto la materia legendaria y el distanciamiento temporal favorecía una presentación del asunto que le hiciese coincidir con la actitud militante a favor del despotismo ilustrado.

La necesidad de presentar siempre personajes de la familia real o de la nobleza, de acuerdo con las reglas y también con los destinatarios programados por el proyecto ilustrado de un teatro esencialmente cortesano, y de ofrecerlos en una perspectiva positiva (incluso para evitar problemas de censura) produce en el uso del tema legendario del fin del reino visigodo el desplazamiento desde Rodrigo hacia Pelayo, de la “pérdida de España” a la “reparación por el rey Pelayo”, para retomar el título del poema de Montengón (*La pérdida de España reparada por el rey Pelayo*, publicado en Nápoles en 1820). En esta fecha tardía Montengón había vuelto a la España visigoda y a la reconquista – y a la pérdida más que a la restauración – con una evidente desvinculación respecto a los moldes dieciochescos, que permite que afloren las “tendenze ossianiche e cesarottiane” que señala

Fabbri¹: pero ya antes en 1793 se había centrado en el inestable rey godo en una novela, o *romance épico*, *El Rodrigo*, con una elaboración razonada y equilibrada de la materia legendaria, que sin embargo no rechazaba intervenciones sobrenaturales y algún toque gótico de novela histórica.

Pero lo que podía aceptarse en una novela no se permitiría en teatro y menos aún en los años sucesivos a la reforma de Aranda, como atestigua la prohibición en 1770 de la comedia heroica de Euseblo Vela, *La perdida de España*, probablemente por la representación de la debilidad del rey y de sus culpables inclinaciones.

Así cuando Nicolás Fernández de Moratín (con toda probabilidad a instancias del mismo Aranda) intentó contribuir a la renovación de la tragedia española con una pieza dedicada a este asunto, escogió las más gloriosas gestas de Pelayo: aunque su tragedia lleve como título el nombre de su hermana, *Hormesinda*.

Es curioso observar cómo las dos primeras tragedias neoclásicas sobre el héroe de Covadonga dan relevancia en el título a otro personaje (Jovellanos, en la segunda versión, como se verá, tituló *Munuza* su obra, más conocida como *Pelayo*): síntoma, me parece, de un interés que más que enfocar al héroe se dirige hacia un triángulo (el tirano, el héroe, la heroína inocente) que podía acoger el conflicto de contradictorias pasiones, de vacilantes incertidumbres y angustiosas deliberaciones necesario para la construcción trágica según el modelo francés (Corneille, Racine) o italiano (Metastasio).

Estrenada en 1770, con un discreto éxito (seis días de representación) y violentos ataques por parte de los partidarios del teatro tradicional, *Hormesinda* presenta a Munuza, gobernador árabe en Gijón, como un traidor: enamorado rechazado por la hermana de Pelayo, aprovecha las relaciones amistosas con éste para acusarla de haber manchado su honra durante la ausencia del hermano. Pelayo, sin pensárselo mucho, cae en la trampa, no sólo no escucha a Hormesinda, sino que la injuria y la amenaza de muerte. Después de casi tres horas² de equívocos y sufrimientos, cuando ya

¹ Maurizio Fabbri, *Il Settecento*, in *L'età moderna della letteratura spagnola* (a cura di M.G. Profeti), Milano, La Nuova Italia, 2000, p. 168.

² Moratín repite en todos sus prólogos (*Petimetra*, *Lucrecia*, *Hormesinda*, *Guzmán el Bueno*) la necesidad de una rígida observancia de la unidad de tiempo, que debería coincidir en la escena con el tiempo real, aunque no rehúsa la libertad de utilizar un día entero. El amigo italiano Ignacio Bernascone elogia la observancia estricta de la unidad de tiempo en el prólogo a la edición de *Hormesinda* de 1770 (Madrid, Aznar, p. 6): "no

Hormesinda se encuentra delante de la hoguera, todo se aclara: Munuza muere en batalla a manos de Pelayo, los hermanos se reconcilian y Pelayo afirma su decisión de continuar en la lucha reuniendo a sus huestes en Covadonga, hasta rechazar completamente al enemigo, mientras el coro implora:

¡Oh, si pluguiese al cielo
Que Pelayo lograrse,
Como ha logrado esta feliz hazaña,
La más gloriosa de librar a España!³

No entraré en la discusión de los méritos y deméritos de la pieza que ya ha sido analizada atentamente⁴: lo que más me interesa subrayar es cierta dependencia residual del teatro barroco en la acentuación preferente del concepto de honor y fama⁵ y en el uso de inadvertencias, equívocos, injustificados silencios, para desarrollar y enredar la acción, que vinculan a Moratín con el pasado, teatral e ideológicamente, a pesar de su estricta fe ilustrada.

Por el lado contrario, es manifiesta su precisa adhesión a los ideales didácticos de la reforma ilustrada. Se precia por tanto, a través del amigo Bernascone en el prólogo ya citado, de haber hecho una "tragedia sin amor, sin episodios extraños, sin soliloquios, sin apartes...": la consecuencia es una heroína simplificada, sin claroscuro ni misterio, voz doliente dividida entre los recuerdos del pasado (curiosa es la reticente y a la vez altiva vanidad que contiene la alusión a la galante admiración del rey Rodrigo y a los

solamente no dura más de lo que tarda en representarse, pero ni puede durar más porque sería inverosímil que no se deshiciese el enredo".

³ *Hormesinda*, III, 12, p. 101. Cito de: *Obras de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*, Madrid 1944 (BAE II). La cifra romana indica el acto, la árabe la escena.

⁴ D.H. Pageaux, "Le theme de la résistance asturienne dans la tragédie néo-classique espagnole", en: *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris 1966 (Institut d'Études Hispaniques), pp. 235-242. J.M. Caso González, "El comienzo de la Reconquista en tres obras dramáticas", en: *I Simposio sobre el P. Feijóo y su siglo*, Oviedo 1966, vol. 3, pp. 499-509. Véanse también las páginas de D.T. Gies en: G. Carnero (ed.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid 1995, pp. 517-519.

⁵ Hay versos que parecen directa derivación de textos barrocos: "¡Oh imprudente / Legislador, que promulgó primero / La ley cruel, que el crédito y la fama, / Por la virtud mil siglos conservados / Pendan de los volubles pareceres / De la fragilidad de las mujeres!" II, 7, p. 92.

celos de Florinda⁶: una manera quizás de nominar la corte goda y su desorden amoroso, a pesar de que contraste con un personaje pasado por el tamiz del honor como Hormesinda) y las tristes quejas del presente. Moratín quiere de tal manera conceder espacio a la pasión de la gloria, a una concepción heroica de la existencia, que tendría que representarse en Pelayo, desafortunadamente dibujado con trazo borroso y flojo, como héroe demasiado crédulo, precipitado e inestable: una delineación que, si empequeñece al protagonista, deja ver una voluntad de amonestación a los potentes para que no se dejen cegar por las fingidas amistades, por los avisos y las promesas de paz y de honores del enemigo. De los dos consejeros de Pelayo, Trasmundo es el portavoz del gran respeto debido a la autoridad monárquica: "De los príncipes siempre reverencia / Los muy altos designios que emprendieron [...]", "Más es padre que rey un rey de España"⁷; Ferrández de la obligación a un aviso virtuoso en caso de ignorancias o desconocimiento, como buen político ilustrado: "[...] ¡A los príncipes se debe / Advertir, cuando acaso se equivocan, / Lo que es muy cierto que saber quisieran!, [...] Cuando es preciso / Los vasallos leales de rodillas / Advierten a su príncipe llorando, / Y él lo agradece [...]"⁸.

El resultado teatral, no tan paradójico, es que el personaje más logrado es el de Munuza.

Lo mismo se puede repetir para la tragedia de Jovellanos: y el autor parece ser consciente de la estatura de su personaje, el único que presenta un conflicto cruel de pasiones, entre la ambición, la apostasía, el violento amor por Hormesinda (o Dosinda) y lo pone de relieve con sus perplejidades acerca del título (con la oscilación ya señalada)⁹ aunque siempre remitiendo a la voluntad de celebración patriótica:

⁶ "¡Ay, cómo yo me acuerdo del pasado/ Tiempo feliz, en que hasta el rey Rodrigo/ Se vio por mi desdén martirizado!/ ¡Cuántas veces de envidia fue tocada/ Con desesperación la hermosa y linda,/ Aunque infeliz, bellísima Florinda!" (I, 1, p. 86).

⁷ *Hormesinda*, III, 2; IV, 6, pp. 93 y 97.

⁸ *Ibid.*, IV, 6, p. 97.

⁹ Jovellanos utilizó el título *Pelayo* en la primera versión de la obra, de la cual preparó una edición con prólogo y notas en 1772, que por supuesto no se publicó. Una segunda versión, probablemente corregida entre 1789 y 1790, se publicó en Madrid en 1792 con el título de *Munuza*. Caso González afirma que el título habría debido ser *La muerte de Munuza*, tomando como testimonio la Nota primera de 1772, en que se lee: "Aunque pudiera intitular esta tragedia la *Muerte de Munuza*, he querido distinguirla con el ilustre nombre de *Pelayo*, tomando el fundamento de su título, no de la acción, sino de la persona más famosa que interviene en ella". Véase, para todos los problemas de edición, su introducción a "La muerte de Munuza", en: G.M. de Jovellanos, *Obras completas*, Oviedo 1984, vol. I.

“La acción sobre que escribí mi tragedia es la muerte de Munuza, acción la más grande y distinguida que contiene nuestra historia, si no por su esencia, a lo menos por el íntimo enlace que tiene con los principios de la restauración de la patria”

y añade, polémicamente afirmando la potencialidad de un teatro nacional: “¿Para qué buscamos argumentos en la historia de otras naciones, si la nuestra ofrece tantos, tan oportunos y tan sublimes?”¹⁰.

Las preocupaciones del pensamiento ilustrado son preponderantes en Jovellanos y a pesar de que las fechas de composición coincidan prácticamente (la pieza se escribió en 1769, pero con una versión definitiva entre 1789 y 1790) el empeño ideológico es más orgánico y compacto que en Moratín, así como la asimilación de los modelos neoclásicos más profunda. Jovellanos confiesa en el prólogo su continua lectura del teatro francés; y el influjo de la alta dignidad oratoria raciniana, de la constante demora de los personajes en la descripción de sus sentimientos, se advierte en la insistencia discursiva de sus personajes, que se analizan, se explican, se justifican subrayando las razones de su conducta y sus deberes, en un flujo de palabras donde se reflejan los ideales civiles del autor, su humanitarismo y su interés de jurista por las antiguas leyes godas (las palabras “leyes, fueros” se reiteran continuamente y se oponen al “destino” y a la “fortuna” que Munuza invoca). Para dar espacio también a la nobleza goda, introduce el personaje de Rogundo, novio de Hormesinda, que participa en la lucha con el tirano y mata en el final a Munuza, y permite a la mujer alternar los inflexibles rechazos al moro con acentos de ternura. Pelayo entra en escena sólo mediado el tercer acto, pero se afirma inmediatamente como el “gran” Pelayo, el jefe que posee todas las virtudes, valor, racionalidad, amor a la patria y a sus amigos y familiares, necesarias para gobernar y triunfar en la lucha que en el final se anuncia para liberar a la patria.

Pageaux ha observado, acertadamente a mi parecer, que Hormesinda “chez ces deux écrivains est identifiée, plus au moins clairement, avec l’Espagne opprimée. Toutes deux sont menacées par Munuza, seide des Maures; toutes deux opposent la même “résistance” noble et fière”¹¹. Pero, al contrario, no estoy de acuerdo con la afirmación de que Quintana, modificando el papel de Hormesinda, haya renunciado a un interesante recurso dramático.

¹⁰ *Prólogo* de 1772, ed. cit., p. 360.

¹¹ Op. cit., p. 239.

Quintana escribe su tragedia en 1801 (la versión definitiva en 1805), cuando la situación política ha cambiado mucho y por contra la cultura ilustrada ya se ha impuesto como una presencia operante que actúa en todos los niveles.

El tema asturiano, fuera del *hortus conclusus* de la alta tragedia, ha tenido alguna otra reelaboración, de escasa importancia, como *A España dieron blasón las Asturias y León, y Triunfos de Don Pelayo*, de José Concha, representada en 1795, una comedia heroica rica en cambios de escena y con batallas en el tablado, que cuenta la historia con variaciones novelescas: por ejemplo, Ortodosia (= Hormesinda) huye a caballo de la torre donde la ha encerrado Munuza y, después de haber sido derribada, encuentra en un bosque a Pelayo que acaba de ver una visión profética, los escudos de Asturias y León unidos con una cruz. Apariencias, aventuras, amores, hasta una pareja de graciosos¹²: estamos lejos de las reglas, de la urdimbre ideológica y teatral neoclásica, de la rigurosa educación del público, al que aquí al contrario se halaga. Lo mismo, con obvias diferencias, se puede decir del "bayle heroico pantomimo", en tres actos, *Pelayo o la muerte de Munuza* que se ejecutó en los Caños del Peral en 1790, que recuerdo sólo como confirmación del interés por el argumento. Nada se sabe de un supuesto *Pelayo* de Cristóbal Cortés, fechado en 1774 y perdido; otro *Pelayo*, tragedia en tres actos, escribió Enrique Ramos, amigo de Iriarte y miembro de la Fonda de San Sebastián, en 1780¹³. En 1783, aparece en Bolonia la *Ormisinda* del jesuita expulsado Emanuele Lassala¹⁴, escrita en un italiano llano, pero repleto de resonancias literarias, que ofrece una estilización lineal (solo seis personajes, ningún desorden afectivo) y aprovecha la rigurosa unidad de tiempo para construir una pieza dominada por la angostura temporal, casi cercana a lo que será el "plazo" de los románticos¹⁵, con un conseguido efecto de intensidad teatral.

¹² Pelayo justifica su presencia con el tópico habitual de la verosimilitud y del descanso: "No penseis, Ormisinda, que esto / es contra el carácter real; / pues siendo humanos debemos / dar por vado a las fatigas, / algun rato en el propenso / disparatar del Juglar, / nos sirva de pasatiempo" (Madrid 1795, sin impresor).

¹³ No conozco este texto, del cual da noticia J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid 1993.

¹⁴ *Ormisinda*, "tragedia, con alcune scene liriche", Bologna 1783. Debo la noticia de la obra y el conocimiento del texto al amigo Maurizio Fabbri y remito para más detalles a su "Tradizione e rinnovamento nel teatro tragico dei gesuiti espulsi", en: *Vagabondi, visionari eroi. Appunti su testi 'in minore' del Settecento spagnolo*, Abano Terme 1984.

¹⁵ Las bodas de Ormisinda y Maurelio (= Munuza) deben celebrarse en pocas horas, habiendo expirado el término fijado por la dama. Pelayo, su última esperanza de salva-

La otra vertiente del tema asturiano, el último rey godo, además de la *Florinda* de María Rosa Gálvez¹⁶, ha presentado la interesante aparición de una heroína olvidada y poco conocida históricamente, Egilona, viuda de Rodrigo y después esposa de Abdalaziz, primer emiro de Al-Andalus. En posición intermedia entre los temas de la pérdida y de la reconquista de España, Egilona parece ofrecer una alternativa más compleja y novelesca a Hormesinda. Su ambigua historia conflictiva, dividida entre el amor al moro y los deberes cristianos y patrióticos, ofrece muchas posibilidades de diferentes enfoques, casi nunca fieles a la verdad histórica, y tuvo éxito, a juzgar por las varias piezas que se representaron hasta la primera década del siglo XIX¹⁷. Además, es posible que algo de su situación repercuta en la Hormesinda quintaniana, asumiendo una perspectiva trágica. Parece señalarlo el mismo Quintana, que recuerda a Egilona al comienzo del drama, como figura de la debilidad femenina:

Mal pudieran las débiles mujeres
Resistir al halago lisonjero
Del moro vencedor, cuando sus armas
Domaron ya los varoniles pechos.
Mira a la hermosa viuda de Rodrigo
Ganar desde su triste cautiverio
El corazón del jóven Abdalasis,
y ser su esposa y ocupar su lecho¹⁸.

ción, tarda en llegar, y, cuando llega, es apresado, mientras los partidarios de Zopiro, jefe moro de la conjura contra Maurelio, están a punto de atacar...

¹⁶ Nunca representada, se publicó en *Obras poéticas*, Madrid 1804. Es una obra bastante discutida por la crítica: a través de la culpable pasión de Rodrigo, Gálvez intenta demostrar el desamparo y la suerte infeliz de la mujer (Florinda es el único papel femenino en la pieza) dentro de la sociedad patriarcal. Véase D.S. Whitaker, "Clarissa's Sisters: The Consequences of Rape in Three Neoclassic Tragedies of Maria Rosa Gálvez", en *Letras peninsulares*, V, 5, 2 (1992), pp. 239-251.

¹⁷ Recuerdo la *Egilona* de Cándido María Trigueros (1768, inedita), *La Egilona* de Pedro Calderón Bermúdez de Castro (1770, representada en 1788) *La Egilona, viuda del rey Don Rodrigo* de Antonio Valladares (1785, Barcelona s.a.); *Abdalaziz y Egilona* de José de Vargas y Ponce (1804). Véase, para una completa información, F. Aguilar Piñal, *Cándido María Trigueros*, Madrid 1987, pp. 193-195, y P. Garelli, *Il tema di Egilona nel teatro spagnolo della seconda metà del Settecento*, en *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 557-576.

¹⁸ *Pelayo*, 1, 1, en: M.J. Quintana, *Obras completas*, Madrid 1946 (BAE 19), p. 58.

Quintana vuelve a Pelayo, pero en el tema histórico busca ahora no sólo un argumento de historia de su nación, o un "oportuno y sublime" ejemplo de patriotismo, sino la presentación de un héroe grande, que incite a la restauración de la nación y de una monarquía que necesita regenerarse. La resistencia asturiana se ofrece como un lugar de la memoria, que hay que visitar para absorber su savia, importante y necesario al fin de tomar impulso para un presente que se advierte oscuro y decepcionante. España está declinando, el despotismo ilustrado se ha empequeñecido en las manos de Carlos IV y de Godoy: por esto Quintana necesita representar la Historia a través de grandes figuras, para provocar sensaciones fuertes y altas, poniendo en escena el fantasma de la grandeza pasada. Y en un estilo grande. Fiel a su propensión juvenil hacia "siempre formas en grande modeladas" (*Las reglas del drama*) y teniendo presente la sugestión de una pintura como la de Mengs que había difundido, junto a la meditación teórica de Winckelmann, Milizia, etc., el ideal de un arte grandioso y poderoso, tal vez enfático.

Así de la templada geometría de pasiones del cuadrilátero (Pelayo, Munuza, Dosinda, Rogundo) que permitía el largo debate ético y de historiografía patriótica en Jovellanos, y que teatralmente, en la escena final, no resaltaba la figura de Pelayo en el juego – escénicamente difícil – de cuatro acciones mímicas (Munuza amenaza con el puñal a Pelayo, que ha perdido la espada, Rogundo desde el fondo de la escena corre a herir a Munuza por la espalda, Acmeth para estorbarlo se interpone entre Munuza y Pelayo, así que sin quererlo le defiende¹⁹) Quintana pasa al aislamiento escénico del héroe. Modifica por tanto también el esquema de relaciones conflictivas del triángulo moratiniano – Munuza se opone a Pelayo, Hormesinda a Munuza y Pelayo a Hormesinda – no ya prescindiendo de esta última oposición, como había hecho Jovellanos, sino presentando a Hormesinda enamorada de Munuza. Consigue así aumentar la soledad de Pelayo, y logra además una mayor tensión conflictiva en el personaje femenino, que ya no es la mujer altiva e irreprochable de Jovellanos o la víctima inocente y quejosa de Moratín, sino una enamorada dividida por pasiones antagónicas, y que probablemente se ajusta a la Zaïre de Voltaire.

¹⁹ La acción mímica está acompañada por una simétrica exclamación: MUNUZA y ROGUNDO (Los dos a un tiempo) Muere, infame. ACMETH y HORMESINDA (Los dos a un mismo tiempo) ¿Qué haces, traidor? (V, 7). Jovellanos intenta así estilizar, o regularizar, podríamos decir, la muerte en escena.

Se debe subrayar también el cambio de modelos literarios: si Quintana, como él mismo confiesa, fue un asiduo lector de Corneille en su juventud para después preferir a Racine (del cual he rastreado muchos ecos en el *Pelayo* en un precedente trabajo²⁰), también se encuentra muy cerca de Voltaire en su búsqueda de una tragedia moderna que pudiese conciliar la severidad y la medida clásica y la fuerza de los caracteres, y que fuera vehículo de las nuevas ideas, políticas y filosóficas, para un público renovado.

Por otra parte su pasión política y civil, el ímpetu antitiránico, la defensa de las virtudes patrias y de la libertad nacional, le acercan al teatro alfierriano, bien conocido en España a principios de siglo. Cuando retorna el motivo, tan presente en Moratín y Jovellanos, de la derrota de los godos como punición celeste por las culpas de Rodrigo (motivo que le sirve para realizar la acción del protagonista que – solo – alcanza el rescate de la patria) propone sin embargo una visión de un Dios tiránico y no providencial que une tal vez al deísmo quintaniano recuerdos de la agónica relación entre hombre y Dios del *Saul* alfierriano:

¡Piedad, piedad! Tiempo es aun; perdona.
Cuando entregada esta región se vea
A la superstición abominable
Con que tu nombre el árabe blasfema,
¿Será mayor tu gloria? [...] ¡Ay! que algún día
Ha de llegar en que sereno vuelvas
Hacia España tus ojos, y mirando
Las plagas que tu enojo echó sobre ella,
De tan fiero rigor tú mismo llores,
y entonces tarde a la clemencia sea²¹.

así como el comentario a la muerte de Hormesinda:

¡Oh cielo!
¿Está ya tu justicia satisfecha?²²

recuerda las palabras de Saul muriendo:

²⁰ M. T. Cattaneo, "Eroicita neoclassica e patetismo settecentesco in M.J. Quintana", en: *M.J. Quintana e R. del Valle Inclán*, Milano 1971. Véase también A. Dérozier, *Manuel Josef Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne*, Paris 1968 y 1970 (Annales littéraires de l'Université de Besançon).

²¹ *Pelayo*, V, 1, p. 72.

²² *Ibid.*, p. 73.

Sei paga,
D'inesorabil Dio terribil ira?²³

Pero donde más se puede apreciar el influjo alfieriano es en la muerte de Hormesinda, que leemos en la primera edición de 1801. Quintana acoge la sugestión del *Oreste* de Alfieri y deja a su héroe desenfrenarse en la batalla hasta un extremo de paroxismo en el cual mata a su hermana sin siquiera verla, ofuscado por su persecución de Munuza. Este final durísimo y sin duda desconcertante (también por cierta inadecuación teatral) obtuvo muchas críticas por parte de sus amigos: aceptando sus consejos, en la versión definitiva Hormesinda muere a manos de Munuza, lo que añade ambigüedad al tirano y purifica la grandeza del héroe en vísperas del mensaje de exhortación patriótica del parlamento final:

Muerto el tirano veis: ya no hay reposo;
Siglos y siglos duren las contiendas;
y si un pueblo insolente allá algún día
Al carro de su triunfo atar intenta
La nación que hoy libramos, nuestros nietos
Su independencia así fuertes defiendan,
Y la alta gloria y libertad de España
Con vuestro heroico ejemplo eternas sean²⁴.

Pelayo se refiere al hoy, el hecho histórico ya no sirve como evocación pedagógica para hacer resaltar virtudes y buenas actuaciones políticas (el ideal del buen gobierno ilustrado) sino como exhortación para que se defienda – hoy – a España y su libertad.

Si el tema de la desgracia de la patria (las vírgenes violadas, los templos profanados, el yugo inicuo de los vencedores) está presente en las tres piezas, en Moratín y Jovellanos el pueblo aparece oprimido pero preparado para empezar de nuevo la lucha y los nobles (en Jovellanos) esperan a Pelayo y el momento propicio para reanudar la resistencia. Quintana acentúa la desesperación y vileza popular, la falta de fuerza para contrastar la opresión:

²³ *Saul*, V, 5; en: V. Alfieri, *Le tragedie*, Milano 1957, p. 679.

²⁴ *Pelayo*, V, 5, p. 73.

Quien pierde a España
No es el valor del moro; es el exceso
De la degradación²⁵

lo que podría también interpretarse como muestra de una posición ilustrada: la visión del pueblo como colectividad amorfa y pasiva, que necesita el liderazgo de los nobles.

Pero queda claro que Quintana está pensando en la situación política contemporánea y que es la degradación actual la que él condena en la asturiana, casi con una anticipación de la pronta y lamentable aceptación por parte de los ánimos débiles de la causa de los vencedores, que después él rechazaría en los afrancesados.

Aunque los requisitos de la preceptiva neoclásica puedan considerarse cumplidos, el mensaje ideológico ha cambiado completamente: así como en la oda *A Juan Padilla* (1797) la valoración de las Comunidades ha mudado mucho con respecto a la *Doña María Pacheco, mujer de Padilla*, de Ignacio García Malo (1789)²⁶.

A través de la mediación y el magisterio de Quintana, Pelayo y Juan de Padilla van a convertirse, en la literatura patriótica, (junto a los héroes de 1808, Daoiz y Velarde) en símbolo de la guerra napoleónica y de la batalla constitucional. Así los encontramos en *La sombra de Pelayo o el día feliz de España*, drama alegórico en un acto de Zabala y Zamora (1808) y, en 1820, se representará, en Barcelona, junto a *La viuda de Padilla* de Martínez de la Rosa, *La libertad restaurada*, que pone en escena Pelayo, Daoiz y Velarde hablando con el Genio Español.

Pero este es ya otro asunto.

²⁵ *Pelayo*, I, 4, p. 60.

²⁶ Véase la edición de G. Carnero y su excelente Introducción (Madrid, Cátedra 1996).