

EL HÉROE DE BAILÉN (1852),
UN ACERCAMIENTO TEATRAL AL MITO DE LOS
HÉROES DE LA LIBERTAD ESPAÑOLA

Por *José Luis González Subías*

No es al guerrero el canto
no al caudillo de huestes victoriosas
a quien mi voz levanto;
no al magnate leal, no al poderoso
asentado en la cumbre de la gloria,
hijo ya distinguido de la historia
por fuerte y animoso:
más noble invocación mi mente inspira,
otro es el fin, distinta la tarea,
envuelven otra idea
los tristes ecos de mi pobre lira.

J. Santín de Quevedo

1. UNA PIEZA DE CIRCUNSTANCIAS

El sábado 25 de septiembre de 1852, los periódicos de la capital española anunciaron a los madrileños el fallecimiento del Excmo. Sr. D. Francisco Javier Castaños. La muerte del duque de Bailén supuso un acontecimiento de alcance nacional y una fuerte conmoción para la conciencia de muchos españoles. Con él moría una época y se perdía, en una España débil y convulsa por la inestable situación política, un símbolo del pasado y remoto ya espíritu heroico nacional. Así lo manifestaba el diario *La Época*: “Unos cuantos años más [...] y seremos tan extraños a la época gloriosa en que reconquistó La España su independencia como las generaciones futuras”¹. Se nombraron tres días de luto oficial y se rindieron al difunto los más altos honores.

¹ *La Época*, 24-IX-1852.

El general Castaños pasaba a la historia de España como el hombre que dirigió la derrota infligida al ejército napoleónico mandado por el general Dupont, en Bailén, el 19 de julio de 1808, con una considerable inferioridad numérica. Aquella fecha y aquel lugar quedaron grabados en la memoria colectiva del pueblo español como símbolos de la independencia de España, del valor y heroísmo de sus gentes, y —para los sectores liberales de la población— del triunfo de la libertad sobre la tiranía.

El general Castaños no sólo destacó en su época como militar, sino que fue una figura de gran relevancia política en todo el proceso que llevó del sistema absolutista fernandino al período constitucional que sobrevino tras la muerte del monarca. Fue miembro del Consejo de Regencia, presidente del Consejo de Estado, presidente asimismo del Congreso e, incluso, tutor de Isabel II. No es extraño, pues, que su persona fuera bien vista por los defensores del régimen constitucional.

El afecto y consideración que se tenía hacia el duque se puso de manifiesto en toda una serie de actos, no sólo oficiales, entre los que habría que incluir la composición y representación de la loa titulada *El héroe de Bailén*². El 27 de septiembre se anuncia en el periódico *La Esperanza* que, “para rendir un tributo de justo respeto a la memoria del Duque de Bailén”, la dirección del Teatro del Príncipe ha dispuesto, “secundada por varios escritores, representar una loa improvisada con ese objeto”. Y, efectivamente, justo al día siguiente fue representada dicha loa; lo que nos da cuenta de la inmediatez con que se escribió el texto y la finalidad exclusiva para la que fue hecho.

Esta circunstancia confiere a la obra que vamos a analizar un carácter muy peculiar, que la diferencia de cualquier otra loa dramática representada en los teatros de la época. Se trata de una pieza de circunstancias, escrita única y exclusivamente para memorar al fallecido y hacer un homenaje a su persona. Pero, por otra parte, *El héroe de Bailén* enlaza con una fecunda corriente de composiciones que, a lo largo del siglo XIX, tomaron el tema de la guerra de la independencia española como fuente de inspiración, relacionando en muchos casos dicho acontecimiento con el tema de la libertad, tan caro al espíritu romántico decimonónico³.

² Esta pieza fue publicada junto a una Corona Poética (antologías poéticas de composiciones de circunstancias, que tuvieron un enorme cultivo en el siglo XIX), dedicada igualmente a ensalzar la figura del fallecido general.

³ Recordemos algunos títulos publicados por esos años: *Corona fúnebre del 2 de mayo*, Madrid, Imp. de Vda. de D. R. J. Domínguez, 1849; *Corona cívica dedicada a los Mártires de la Libertad*, Madrid, Imp. de Fco. Fuertes, 1845; o, por ejemplo, el canto épico de José Cervino titulado *La victoria de Bailén* (Madrid, Imp. de Higinio Reneses, 1851). La misma *Corona Poética* con que fue impresa la loa está en esta línea.

Conviene recordar también que, en el siglo XIX, el alzamiento del 2 de mayo fue conmemorado anualmente, y sus víctimas homenajeadas como mártires de la patria y de la libertad en celebraciones públicas, por Real Orden (vid. nota 12).

Otra peculiaridad digna de tener en cuenta es que nos encontramos ante una obra que pretende adscribirse a un determinado género teatral, con una larga tradición a sus espaldas y unos límites y finalidad bien definidos, cuando en realidad se trata de algo bastante distinto. Por supuesto, estaría en la línea de la loa entremesada, aunque muy lejos de las convenciones genéricas del entremés. Por su solemnidad y sobriedad formal y temática, difícilmente podría incluirse en la tradición de los géneros teatrales menores. Su misma extensión —alcanza los 500 versos— la aleja de la duración habitual de estas piezas. Se trata, en definitiva, de un documento teatral anecdótico, cuya adscripción al género loa debe entenderse esencialmente en su sentido de alabanza. El hecho de que la “loa”, en su origen, tuviera esa intención y, por otro lado, la corta extensión de estas piezas menores, son motivo suficiente para que los autores decidiesen denominar de este modo a su breve y circunstancial producción.

2. EDICIÓN Y AUTORÍA

El texto que hemos manejado fue impreso en Madrid, en la imprenta que fue de Operarios, a cargo de D. F. R. del Castillo, en 1852; con toda seguridad, entre octubre y diciembre del citado año. Fue editado junto con una *Corona Poética* que incluía composiciones de varios autores alusivas al finado⁴. Aunque, por el tema tratado, los poemas de esta corona tienen relación con la loa a que acompañan, los dejaremos fuera de nuestro estudio y nos limitaremos a hacer el análisis de la pieza teatral, que es lo que ahora nos interesa.

Aparte de la mencionada edición, no conocemos ninguna otra realizada con posterioridad. Lo más probable es que, por su condición de obra de circunstancias, la pieza no tuviese más repercusión que la inmediata del acontecimiento para el que fue escrita. El mismo calificativo que acompaña a la categoría genérica de la pieza es muy explícito: “improvisada”. Lo que nos da idea del alcance y difusión que pudo llegar a tener.

La misma existencia de un autor colectivo, formado por nueve poetas, nos hace pensar en una composición creada más con la intención de ser casi una corona poética, aunque dramatizada, que una obra teatral propiamente dicha (no obstante, *El héroe de Bailén* posee valores dramáticos de gran acierto).

Respecto a los nombres de los literatos que conforman este autor colectivo, es necesario señalar que, salvo Gertrudis Gómez de Avellaneda, situada en primer lugar y en letras de mayor tamaño, la mayoría de los restantes son todos poetas a los que —haciendo honrosas excepciones— la crítica habitual calificaría

⁴ Puede consultarse el texto existente en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Teatro, 217-23). Los autores de la *Corona* son los siguientes: Ángela Morejón de Massa, Tomás Rodríguez Rubí, Braulio A. Ramírez, José Selgas, Emilio Bravo, A. Tuset, Julián Santín de Quevedo y Eugenio Rubí.

de segunda fila. He aquí sus nombres: Adelardo Ayala⁵, José María Díaz, Mariano Zacarías Cazorro, Gregorio Romero Larrañaga, Juan Ariza, Gabriel Estrella, Isidoro Gil y Eduardo Asquerino⁶.

No podemos saber en qué medida intervino cada uno de ellos en la obra, por lo que tampoco podemos atribuir adecuadamente la paternidad de los versos que la forman. *El héroe de Bailén* habrá de quedar, pues, tal y como sus creadores la concibieron; como una composición colectiva que nos muestra, como si de un manifiesto conjunto se tratase, una determinada forma de pensar, un determinado sentimiento y una postura ideológica compartida por todos los autores.

3. ANÁLISIS DEL TEXTO

ESTRUCTURA ARGUMENTAL Y CONTENIDO

La pieza se presenta dividida en ocho escenas, tantas como personajes intervienen en la misma. Se trata de una división formal, basada en la aparición de la figura en escena y su inmediata intervención verbal. A nivel estructural, es importante señalar el hecho de que, de los sucesivos personajes que van apareciendo, ninguno vuelve a abandonar la escena después; lo que supone un gradual y continuo incremento del número de actores en el escenario que culminaría con la apoteosis final de la obra, en que se hace un canto colectivo de alabanza al fallecido en un solemne y glorioso himno musicado⁷.

Al margen de esta división externa en escenas, característica de un texto teatral, la estructura interna de la pieza se organiza en tres partes:

1) En la primera de ellas, España se lamenta de haber perdido a Castaños, el último de sus grandes héroes, y teme que si la ambición vuelve algún día a imperar en su reino nadie pueda defenderla de este poderoso enemigo. Se duele, asimismo, del mal trato que ha dado a sus más esforzados hijos, al haberse olvidado de ellos y haber permitido que ni tan siquiera “una piedra su nombre diga a la futura gente”.

Su intención es llevar el alma del difunto general al Templo de la Inmortalidad.

⁵ Entiéndase Adelardo López de Ayala.

⁶ En la reseña que *El Clamor Público* (28-IX-1852) hace sobre la loa, se aventura la posibilidad de que ésta sea obra de la señora Avellaneda. También durante bastante tiempo se sostuvo la paternidad de Romero Larrañaga sobre la pieza —al parecer, siguiendo una afirmación hecha por Cejador—, pero hace ya más de medio siglo que José Luis Varela (*Vida y obra de Gregorio Romero Larrañaga*, Madrid, CSIC, 1948, pp. 180-182) desmintió este error y aclaró el nombre de los autores que intervinieron en la confección de la loa; dato que, por otra parte, figura bien claro en el ejemplar impreso de la misma.

⁷ La música del himno fue compuesta por D. Cristóbal Oudrid.

dad. El Genio de la Gloria, que ha salido en ayuda y consuelo de España, la acompaña hacia el templo (escenas I y II).

2) Se desarrolla en ésta, la parte más extensa, el pequeño conflicto dramático de la pieza. El Genio de la Ambición quiere impedir la entrada de Castaños en el templo y la Gloria invoca en su apoyo a los distintos pueblos de España⁸, quienes, de uno en uno, irán aportando toda una serie de méritos y hazañas relativas a su región, como crédito del derecho a coronar a los héroes de la libertad española —y, en su nombre, al general Castaños— en el Templo de la Fama y de la Inmortalidad.

Acabará esta segunda parte con la aparición de un último y decisivo juez, la propia Inmortalidad, que dará el veredicto definitivo sobre el conflicto planteado (escenas III a VII).

3) Por último, la Inmortalidad abre las puertas del templo y concluye su intervención haciendo un sentido elogio de España, Bailén y Castaños. Una vez en el interior del templo, el nombre del paladín de España será coronado por la Gloria y se entonará el himno final (escena VIII).

Como puede comprobarse, el argumento y la estructura de la pieza son sumamente sencillos; están planteados casi como un debate de tipo medieval. Lo mismo ocurre con la utilización del espacio y el tiempo. Respecto a aquél, toda la acción se sitúa en un sólo lugar, una selva, cuya única referencia concreta son unas puertas cerradas pertenecientes al templo de la Inmortalidad. En lo que al tiempo se refiere, no existe nada en el texto que sitúe la acción en un momento cronológico determinado; aunque, lógicamente, sabemos que todo debe suceder en 1852, inmediatamente después de la muerte del general Castaños. Pero se trata de un dato extratextual, que poco importa para el espacio abstracto, intemporal y alegórico en que se desarrolla la loa.

Por último, y para concluir este apartado dedicado a determinar el contenido temático-argumental de la pieza, señalaremos, definitivamente, que el tema de la misma es la exaltación de la figura de Castaños y de los héroes de la independencia española, tomados como símbolos de la libertad. Afirmación que esperamos haber apoyado suficientemente una vez llegados al final de estas páginas.

CONFLICTO DRAMÁTICO. ANÁLISIS ACTANCIAL

Todas las figuras de la obra son alegóricas. Se trata de abstracciones personificadas a las que se ha otorgado una función dramática y simbólica. Tal y como se anuncia en el reparto de personajes, son éstas: la Inmortalidad, el Genio de la

⁸ No parece casual que sólo acudan en apoyo del general los Genios de Andalucía, Asturias, Aragón y Castilla, de entre todas las regiones de España.

Gloria, España (llamada también el Genio de España), el Genio de Andalucía, el de Asturias, el de Aragón, el de Castilla y el de la Ambición. Se incluye, asimismo, un número indeterminado de “pueblo español, coristas y acompañamiento”.

La elementalidad estructural del conflicto dramático planteado en esta pequeña pieza teatral hace de ella un magnífico caso para realizar un estudio actancial de la misma. Tomando como sujeto y eje central de la acción la figura de España, sería ésta la distribución de papeles actanciales:

- SUJETO: España.
- OBJETO: Hacer que el nombre de Castaños, símbolo de los héroes de la independencia española, defensores de la libertad, quede grabado en el templo de la Inmortalidad y de la Fama.
- DESTINADOR: La conciencia de España, arrepentida por el mal trato que ha dado a sus hijos de más valía relegándolos al olvido.
- DESTINATARIO: Castaños y, en consecuencia, los héroes y defensores de la libertad, el pueblo español y España misma.
- AYUDANTES: La Gloria, los Genios de Castilla, Asturias, Aragón y Andalucía, y la Inmortalidad.
- OPONENTES: El Genio de la Ambición.

A la vista de este esquema, se hace más explícita la sencillez del conflicto dramático planteado; con dos antagonistas claramente definidos (España y la Ambición), al igual que los ayudantes del sujeto y el objeto del enfrentamiento.

Quizá las dos funciones actanciales menos evidentes sean las del destinador y el destinatario, ya que al tratarse de una pieza de circunstancias, con un trasfondo ideológico y político muy claro —aunque el pretexto inmediato sea la muerte del famoso personaje—, la verdadera motivación del sujeto no está en la obra, sino en la intención y en la conciencia de los autores. Y, en el caso del beneficiario de la acción, si bien es cierto que, anecdóticamente, se trata de la figura del general Castaños y, en última instancia, de los héroes de Bailén y de la independencia española, es indudable que existe un destinatario ulterior. El que Castaños sea coronado en el templo de la Inmortalidad es sólo un gesto simbólico, que viene a expresar el deseo de los autores de que todo aquel que defienda la libertad sea igualmente coronado por la gloria y la fama. Deseo muy significativo, teniendo en cuenta el clima de moderantismo y represión reinante en España por esas fechas, y que traerá como consecuencia, poco después, toda una serie de sublevaciones que culminarán en el bienio progresista de 1854 a 1856⁹.

⁹ No hay que olvidar tampoco el telón de fondo del carlismo; una continua amenaza que ponía en

Vamos a fijarnos en algunos detalles más concretos de la pieza, que nos proporcionarán una idea más exacta del sentido de la misma.

¡Triste de mí! Los héroes generosos
 [...] todos se hundieron en la tumba fría.
 ¡Triste de mí! Y al sepultarse ellos
 también sepultan la esperanza mía.
 Si otra vez la ambición ruge y estalla,
 y a la lid me convoca armipotente,
 ¿quién me hablará del campo de batalla?
 ¿Quién la victoria ceñirá a mi frente? (escena I)

Así comienza su lamento el Genio de España. Aparentemente, sus palabras podrían parecer una simple elegía dirigida al fallecido; pero pronto nos damos cuenta de que éstas encierran algo más. España se lamenta de la situación en que se encuentra; indefensa ante cualquier estallido de la ambición. El hecho de que el enemigo a quien teme enfrentarse sea ése (“Si la ambición te llama a la pelea”, se dice pocos versos después), quien se declara a sí mismo dueño del hombre (“el hombre es mío”, escena III), nos indica claramente que no se está pensando en un enemigo exterior concreto, sino en un mal que acecha en todas partes y, por supuesto, también dentro de la propia nación. Cuando el Genio de la Ambición declara:

¡Ay del que indócil, por leal rechace
 mi inspiración, o con desdén la escuche!
 Por más que docto entre los sabios brille,
 ora en las lides sin descanso luche
 y con sangre los campos enrojezca
 que le vieron nacer, si de mi aliento
 no cede al cabo vigoroso empuje
 y hace pedazos lo que fue y se eleva
 repentino huracán que azota y ruge,
 jamás allí reflejará su gloria; (*señalando al templo*)
 su nombre nunca legará a los siglos
 la popular admiración y acaso
 le borre el tiempo de la misma historia. (escena III)

los autores están denunciando una situación en la que quien rechaza seguir a la ambición, prefiriendo ser leal a su patria, sufre las consecuencias de ello. Estas consecuencias se cifran en el silencio absoluto; aquello de lo que, recordemos, se

peligro la estabilidad del régimen constitucional. El hecho de que ni el País Vasco-Navarro ni Cataluña, por ejemplo, estén presentes entre las regiones que defienden la libertad es más que probable se deba a la simpatía por el carlismo en estas zonas de España.

lamenta España de haber hecho con sus hijos más nobles. No deja de ser paradójico que, por los motivos que fuere, estas palabras se convirtieron en proféticas, en cierto modo, para algunos de los poetas que firmaron la loa, cuyo nombre ha sido relegado hoy prácticamente al olvido.

El resto de la obra está destinado a realizar una exaltación de la libertad, tomando como eje central el alzamiento del pueblo español contra los franceses en 1808 y haciendo un recorrido por distintos acontecimientos gloriosos de nuestra historia.

“Que diste paz al mundo y a España libertad”, se canta en el himno final que corona al héroe. Y en otra estrofa del mismo se alude a “los pueblos que rompieron la férrea esclavitud”. Todo esto sucede en un continuo tono de arenga, con el que se invita al público asistente al espectáculo a imitar la actitud valerosa y el arrojo de aquellos mártires del pasado (es fácil imaginar el impacto que estas palabras, pronunciadas en un ambiente fuertemente cargado de emotividad, producirían entre los asistentes a la representación).

ASPECTOS ESTILÍSTICOS

En cuanto a la forma en que está escrita la loa, hay que señalar que el vehículo lingüístico empleado por los autores —como no podía ser de otro modo— es el verso. Un verso adaptado al contenido y al tono solemne de la pieza. Lógicamente, el metro más adecuado a estas circunstancias es el endecasílabo, presentado en distintas variedades estróficas: cuartetos, quintetos, tercetos, octavas, versos blancos¹⁰.

Pero el verso de arte menor también tiene cabida e importancia en la obra. Así, en la escena VII, cuando toma la palabra el Genio de Andalucía, el verso empleado es el octosílabo, combinado en una serie de redondillas. Igual tipo de metro emplea la Inmortalidad (escena VIII) inmediatamente antes de dar paso al himno final y a la conclusión de la pieza. Esta utilización del arte menor —un metro de tono marcadamente más popular que el endecasílabo— en los últimos versos de la loa se corresponde perfectamente con la intención propagandística de la misma, que, como suponemos, iría destinada a enaltecer los ánimos del pueblo español. Por ello, no parece casual que sea el de Andalucía el último de los genios en alzar su voz —también es la tierra de Bailén—. Estos pequeños detalles muestran la intención de los autores de acercarse al espectador y hacer que éste se sienta identificado con lo que ve y escucha.

A pesar de haber sido compuesta la pieza por nueve autores distintos, toda

¹⁰ El endecasílabo es un tipo de verso grato a los asuntos heroicos. No es casual que sea ésta, por ejemplo, la medida utilizada por el Duque de Rivas en su oda solemne “A la victoria de Bailén y Napoleón destrozado”, de tema muy familiar al tratado aquí.

ella posee una enorme coherencia y unidad, no ya sólo estructural y temática, sino también de estilo. No obstante, es comprensible que haya diversidad de tratamientos en la forma de versificar y en la expresión. Así, a veces podemos encontrar una mayor incidencia en los aspectos más luctuosos y sensibleros del romanticismo (“¡Triste de mí!”, “todos se hundieron en la tumba fría” —escena I—; “dejar correr mi llanto enardecido” —escena II—); otras veces encontramos insistentes alusiones a héroes y personajes del mundo grecolatino (Mario, César, Pompeyo, Craso, el Macedonio Rey —escena III—). En ocasiones el verso se desliza suavemente, con dignidad y soltura:

Era de mayo la sangrienta aurora
cuando de santa indignación llevado¹¹
gané los timbres que proclamo ahora
con la sangre de un pueblo denodado,
[...]. (escena IV)

Otras, parece querer detenerse en un giro más rebuscado y tortuoso:

Cuéntanos de tus héroes la esperanza
al sucumbir a bárbaros desmanes,
quién la ofrenda les dio de la venganza
que reclamaban sus inultos mares. (escena IV)

Aunque nunca farragoso y oscuro. En ocasiones, llega a alcanzarse un profundo lirismo y una indudable intensidad poética; como en esta breve, pero acertada, alusión a los colores de la bandera española: “brota entre cráneos la amarilla gualda / y con sangrientas manchas el tomillo” (escena IV); donde se produce un violento contraste entre los símbolos de la guerra y la paz —la muerte y la vida—, en una hermosa e impactante imagen.

En todo caso, y aunque no seamos capaces de conocer exactamente la paternidad de cada uno de los versos, lo que es indudable es que se trata de una muestra más del ingente caudal poético de nuestro siglo XIX, que, si bien es cierto pecó en muchos casos de ingenuo y superficial, por la enorme facilidad y mecanicismo con que los versos surgían de la pluma de los poetas —no olvidemos que estamos haciendo el análisis de una loa improvisada—, no es menos cierto que, en otros muchos casos, éstos fueron capaces de elevarse a las más altas cimas del arte con su vuelo y de teñir con un manto poético su propia vida. El siglo XIX fue un tiempo de revolución y poesía, de amor y muerte, de grandes hazañas

¹¹ La referencia a los famosos versos gongorinos es evidente. Lo mismo que se hace casi imposible dejar de pensar en otros gloriosos versos legados por nuestra tradición poética, en ese “triste de mí” al que aludíamos antes, o en ese “dejar correr mi llanto”. ¿Acaso no recuerdan al “miserero de mí” calderoniano o al garcilasiano “salid sin duelo, lágrimas, corriendo”?

junto al aprecio por los valores más íntimos de la existencia, de profundo sentimiento e infinita frivolidad. Mientras no comprendamos debidamente la ingenua grandeza de nuestros antepasados decimonónicos, difícilmente podremos apreciar y valorar su poesía.

4. UN CANTO ROMÁNTICO A LA LIBERTAD

Vamos a concluir nuestras apreciaciones sobre esta breve y anecdótica pieza, recordando que *El héroe de Bailén* es una composición poética en forma teatral, realizada en memoria del general Castaños, fallecido días antes. Este motivo germinal del texto da pie a los autores para incluir, soterradamente, un mensaje propagandístico centrado en la exaltación de la libertad, ante un clima político real de tendencia moderada y bajo la continua presencia de un movimiento carlista que no cesaba de amenazar la estabilidad del régimen isabelino.

La identificación de la Guerra de la Independencia con una revolución liberal, y la visión de quienes intervinieron en ella como mártires y héroes de aquel ideal, es algo muy utilizado en el siglo XIX; especialmente entre los sectores más progresistas del liberalismo. Durante dicho siglo, la fecha del 2 de mayo fue recordada anualmente mediante rigurosas celebraciones oficiales¹². Sin embargo, es curioso que en 1818, por ejemplo, en pleno período absolutista, la invitación que el Excmo. Ayuntamiento de la Villa de Madrid redacta para asistir a las exequias que iban a celebrarse en la Real Iglesia de San Isidro, en honor de las víctimas de la guerra pasada, hable de aquellos que dieron su vida como “víctimas de su amor y lealtad a su legítimo soberano, y del más puro y acendrado patriotismo”; calificándolos asimismo de “héroes notoriamente reconocidos por beneméritos del Soberano y de la patria”¹³. Estas palabras son un magnífico testimonio de la utilización de la Guerra de la Independencia como instrumento propagandístico al servicio de la causa fernandina.

Más descaradamente podemos encontrar esta apropiación de un acontecimiento histórico en favor de los intereses personales del monarca, en la invitación extendida para la celebración de 1830; “víctimas de su amor y lealtad a su legítimo Soberano”, se lee, sin hacer ahora ya ningún tipo de alusión a la Patria¹⁴. Y en iguales términos se expresan las invitaciones de los dos años siguientes¹⁵.

¹² Una Real Orden del 23 de abril de 1816 ordenaba hacer exequias todos los años por las víctimas del 2 de mayo de 1808 (Archivo Histórico Municipal de Madrid, 2-326-18).

¹³ Archivo Histórico Municipal de Madrid (2-326-7).

¹⁴ Archivo Histórico Municipal (2-236-18).

¹⁵ Archivo Histórico Municipal (2-236-20).

No debería sorprendernos excesivamente el deseo de Fernando VII por salvaguardar su persona y el aprovechamiento de cualquier suceso de interés público para ensalzarla. Pero, ¿qué ocurre con el aniversario del 2 de mayo en 1852, el año en que fue compuesta nuestra loa? ¿En qué términos se alude a los mártires de la independencia?

Ese año, en un bando firmado por el Alcalde Corregidor de Madrid, dirigido a los madrileños, se lee lo siguiente: “sacrificaron su vida en defensa de los objetos más caros a todos los españoles: la Religión de sus mayores, el Trono de sus Reyes y la Independencia de su Patria”¹⁶; lo que refleja, sin ningún tapujo, la tendencia ideológica de quienes sustentaban el poder en esos momentos.

Nos hemos extendido en este punto para hacer ver, únicamente, que un mismo acontecimiento histórico puede ser utilizado de diferente manera y con muy distintas intenciones, según sea el carácter o la ideología de quien haga uso de él. Así, al igual que la Guerra de la Independencia —y en definitiva Bailén, uno de sus grandes hitos; y Castaños, símbolo a su vez de Bailén— fue utilizada como guerra de salvación de la Patria y de sus valores tradicionales (Trono y Altar), también pudo serlo —y, de hecho, lo fue— como símbolo del deseo de un pueblo por alcanzar su libertad, destacando este aspecto por encima de cualquier otro. Los sectores más liberales de la sociedad empezaron a hablar, pues, de los héroes de la Independencia como héroes de la Libertad; y éste es el espíritu que trasciende de la loa que acabamos de analizar.

Pero, ¿de dónde nace esa profunda aspiración vital que sacudió la conciencia de los hombres y las estructuras marmóreas de una sociedad inamovible durante siglos? No es otro que el pensamiento romántico quien sustenta este impulso. La verdadera realidad del Romanticismo es la divinización del yo, la aspiración del hombre a alcanzar la gloria, cuando no divina, terrenal; y, en palabras del Genio de la Gloria, quien no bebe de su aliento perece su alma “en la torpe materia confundida” (escena II). Éste es el motivo oculto que lleva al romántico e inquieto hombre decimonónico a perseguir un sueño, y le hace encaminar sus pasos hacia la transformación del mundo. *El héroe de Bailén* participa de este sueño. Por ello, en su esencia, no es más que un romántico canto a la libertad.

¹⁶ Archivo Histórico Municipal (2-236-19).

