



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 24 (2018)

LA REVOLUCIÓN ESPAÑOLA DE 1820 EN LA ESCENA BRITÁNICA: *FERDINAND THE SEVENTH; OR, A DRAMATIC SKETCH OF THE RECENT REVOLUTION IN SPAIN* (1823)

Sara MEDINA CALZADA
(Universidad de Valladolid)

Recibido: 8-2-2018 / Revisado: 19-4-2018

Aceptado: 19-4-2018 / Publicado: 20-12-2018

RESUMEN: El presente trabajo analiza *Ferdinand the Seventh; or, A Dramatic Sketch of the Recent Revolution in Spain*, una obra de teatro publicada en Londres en 1823 que narra cómo se vivió el pronunciamiento de Rafael de Riego en la corte de Fernando VII. Situándose claramente a favor de la causa liberal, el drama muestra a un monarca débil y manipulable, que inicialmente trata de reprimir la insurrección, pero acaba jurando la Constitución de 1812. Aunque en la portada se presenta como la traducción al inglés de un manuscrito en español escrito por Manuel Sarratea, la imagen de España y de la revolución liberal de 1820 presente en el texto está en consonancia con la visión que la opinión pública británica tenía de la situación política española.

PALABRAS CLAVE: Fernando VII, Trienio Liberal, relaciones anglo-hispanas, revolución española de 1820, Romanticismo británico.

THE SPANISH REVOLUTION OF 1820 ON THE BRITISH STAGE: *FERDINAND THE SEVENTH; OR, A DRAMATIC SKETCH OF THE RECENT REVOLUTION IN SPAIN* (1823)

ABSTRACT: This paper analyses the drama *Ferdinand the Seventh; or, A Dramatic Sketch of the Recent Revolution in Spain*. Published in London in 1823, this play explores the reactions to the coup led by Rafael de Riego in the court of Ferdinand VII. The author clearly supports the liberal cause and portrays the King as a weak and changeable individual, who first tries to repress the rebellion, but eventually proclaims the Constitution of 1812. Although the work is presented as the English translation of a Spanish manuscript by Manuel de Sarratea, the image of Spain and of the liberal revolution of 1820 contained in the text is in tune with the vision of the political situation in Spain that dominated public opinion in Britain.

KEYWORDS: Ferdinand VII, Liberal Triennium, Anglo-Spanish relations, Spanish revolution of 1820, British Romanticism.

INTRODUCCIÓN

España ocupó un lugar destacado en el imaginario del Romanticismo británico. Tanto en Gran Bretaña como en otras naciones del norte de Europa, se llevó a cabo un proceso de revalorización de la cultura española y de reinterpretación del país como la nación romántica por excelencia que está, al menos en parte, relacionado con la convulsa situación política en la Península Ibérica en las primeras décadas del siglo XIX. La Guerra de la Independencia (1808-1814) atrajo el interés de los europeos y, de forma muy particular, el de los británicos, que tras siglos de enemistad con los españoles, se aliaban con ellos para derrotar a Napoleón. De nuevo España se convirtió en el centro de atención en 1820, cuando tras el pronunciamiento de Rafael de Riego, daba comienzo el Trienio Liberal (1820-1823), un breve período de monarquía constitucional al que pondría fin la invasión de los llamados Cien Mil Hijos de San Luis en 1823. Este interés por la actualidad española tuvo su reflejo en la literatura contemporánea en lengua inglesa.

Desde que Diego Saglia publicara su ya clásico *Poetic Castles in Spain: British Romanticism and Figurations of Iberia* (2000), se han editado nuevos estudios sobre las representaciones de España en el Romanticismo británico, entre los que destacan los de Joselyn Almeida-Beveridge (2010), Fernando Durán López (2012) y Diego Saglia e Ian Haywood (2018). Las noticias que llegaban desde la Península en relación con la Guerra de la Independencia se convirtieron en fuente de inspiración para los autores británicos, tal como reflejan los trabajos de Susan Valladares (2015) y Alicia Laspra (2008). Esta última, además, ha editado y traducido una antología de poemas ingleses sobre este conflicto en colaboración con Agustín Coletes (2013). Aunque en menor medida, los acontecimientos que tuvieron lugar en España entre 1814 y 1823 también dejaron su impronta en la literatura británica, como pone de manifiesto el volumen sobre las representaciones de España en Gran Bretaña en este periodo que han editado la propia Alicia Laspra y Bernard Beatty (actualmente en prensa). Sin embargo, aunque es evidente que en los últimos años se ha producido un auge en el estudio de las relaciones literarias y culturales entre España y Gran Bretaña, aún son muchos los textos que no han recibido atención alguna, sobre todo aquellos pertenecientes a la literatura popular y compuestos por autores menores. Uno de ellos es *Ferdinand the Seventh; or, A Dramatic Sketch of the Recent Revolution in Spain*, una obra de teatro en verso publicada en Londres en 1823 que recrea las reacciones de la corte de Fernando VII al pronunciamiento de Riego.¹ El texto no sobresale por su calidad literaria, pero merece ser considerado en cuanto producto de su contexto puesto que refleja las relaciones entre España y Gran Bretaña hacia 1820 y está implícitamente relacionado con otras ficciones y representaciones de la España contemporánea. Así pues, el objetivo del presente trabajo es analizar la imagen de España y la representación de la revolución liberal de 1820 en el texto comparándolas con las visiones de la realidad española presentes en Gran Bretaña en el momento de publicación de la obra.

UN MANUSCRITO EN ESPAÑOL Y UN TRADUCTOR AL INGLÉS

La autoría de *Ferdinand the Seventh* es todo un interrogante. En la portada, la obra se nos presenta como la traducción inglesa de un manuscrito español original de «Don Manuel Sarratea», pero el texto ofrece pocas pistas sobre la identidad de este personaje.

¹ En ocasiones la escasez de estudios viene motivada por las dificultades para consultar o incluso conocer de la existencia de estos textos, de los que apenas se conservan copias. En el caso de *Ferdinand the Seventh*, la única copia que pude localizar se encuentra en la Biblioteca del Estado de Pensilvania (Harrisburg, Estados Unidos). Agradezco al personal de esta institución la celeridad y amabilidad con que atendieron mi solicitud de consulta.

Es posible que la historia del manuscrito no sea más que un recurso literario, pero, de no ser así, puede que este Manuel Sarratea sea Manuel de Sarratea y Altolaquirre (1774-1849), destacado político y diplomático argentino del que, no obstante, se desconoce esta posible faceta de escritor. Lo que sí es bien conocido es que Sarratea, además de apoyar la Revolución de Mayo de 1810 y ser gobernador de Buenos Aires durante apenas un par de meses en 1820, participó en dos misiones diplomáticas en Londres en 1814 y 1825 (Ortuño Martínez, 1999: 57-62; Estrada, 1985). Entre 1820 y 1823, periodo durante el cual debió de escribirse la obra, Sarratea se encontraba en Argentina, pero tanto él como su hermana Melchora, que regentaba una popular tertulia literaria, tenían contactos con diplomáticos y comerciantes británicos (Macintyre, 2010: 36-37). El manuscrito pudo haber viajado hasta Gran Bretaña a través de alguno de ellos, pero esta posibilidad no deja de ser una conjetura. Además, en caso de que el político argentino fuera el autor, llama la atención la casi total ausencia de referencias a la independencia de Hispanoamérica, conflicto candente hacia 1820 y que de algún modo propició el levantamiento de Riego puesto que su regimiento se disponía a partir hacia el continente americano.

Por otra parte, menos aún se conoce del traductor de la obra al inglés. En el prefacio, se erige defensor de la causa liberal y critica duramente que Francia y las potencias de la Santa Alianza (Austria, Prusia y Rusia) acordaran el envío de tropas a la Península para poner fin al régimen constitucional español (vi-vii). Pese a que en todo momento las autoridades británicas se mostraron contrarias a que se llevara a cabo una intervención militar en España —postura que, en la práctica, tampoco benefició a los liberales españoles— el traductor parece estar satisfecho con la actuación del gobierno británico y, de hecho, dedica la traducción a George Canning, el entonces responsable del Foreign Office. De él destaca que sus principios estaban basados en la libertad civil y la tolerancia religiosa, aludiendo a la defensa que hizo Canning de la emancipación católica. Esta dedicatoria sugiere que el propio traductor también estaba a favor de eliminar las restricciones impuestas sobre los católicos y, en general, de las políticas liberales que Canning defendió desde el partido Tory.

Aunque desconocemos la identidad del traductor, lo que sí parece claro es que no se limitó a trasladar la obra de una lengua a otra, sino que dejó su impronta en el texto. Según afirma en el prólogo, el manuscrito en español, que le habían hecho llegar hacía dos años, se encontraba en mal estado de conservación, con partes mutiladas y otras ilegibles, lo que le obligó a reescribir algunas escenas (v). En ocasiones, sobre todo al comienzo de la obra, el traductor señala en las notas qué partes son suyas. Por ejemplo, en la primera escena del primer acto, añade una nota para explicar que reescribe la intervención del Cardenal de Borbón inspirándose en el personaje Thomas Cranmer en el *Enrique VIII* de Shakespeare (6-7, 223). A lo largo de todo el texto hay ecos shakesperianos que hacen que el lenguaje de los personajes resulte a veces excesivamente farragoso y un tanto anacrónico. Por ejemplo, de esta manera describe la señora Alcántara sus seis años en prisión:

Six annual
Revolutions of day's blessed orb 'tis,
Methinks, since utter darkness compassed
Me in solitary cell; where grief-worn
Furrows have defaced, and well disguised
The features of her, who once did boast of
Female beauty! Her name was Leonora (*Ferdinand the Seventh*, 1823: 119).

La influencia de Shakespeare es más notoria al comienzo de la tercera escena del segundo acto, cuando el autor pone en boca de Fernando VII unas líneas pronunciadas por Enrique V en la obra homónima de Shakespeare (3.1.4-7):

In peace, there's nothing so becomes a man
As modest stillness and humility;
But when the blast of war blows in our ears,
Then imitate the action of the tiger (*Ferdinand the Seventh*, 1823: 47).

Es bastante improbable que estas referencias al teatro de Shakespeare estuvieran en el manuscrito original, luego han de ser un añadido del traductor. En otros pasajes, donde dice que no era posible descifrar el manuscrito, opta por marcar la omisión con asteriscos en vez de reescribir los diálogos, por lo que hay algunas escenas incompletas.

Precisamente, el uso de los asteriscos no le gustó al crítico de *The London Literary Gazette* que reseñó *Ferdinand the Seventh* en septiembre de 1823 y que aludió a la inclusión de estos asteriscos para ridiculizar la obra (20-IX-1823: 594). En general, el texto no fue bien acogido por la crítica británica, aunque no deja de ser significativo que una obra que nunca fue representada y que ha pasado totalmente desapercibida en los estudios de historia de la literatura recibiera tanta atención en la prensa contemporánea. La lectura de estas reseñas revela que buena parte de las críticas estaban motivadas por cuestiones estilísticas. Para *The Monthly Magazine*, el verso blanco utilizado por el autor carecía de armonía y el texto parecía estar compuesto por un sordo (1-X-1823: 264). En la misma línea, *The Monthly Review* (1-1-1824: 100-101) apuntaba que los versos parecían pasajes en prosa divididos en líneas de diez sílabas y, en efecto, el texto presenta algunas carencias en relación con el uso de la métrica y el ritmo. Además, el crítico de *The Monthly Review* tampoco estaba de acuerdo con el modo en que se representaba la revolución española y, en su opinión, se trataba de una producción desconcertante y sin sentido que ridiculizaba la causa liberal pese a que era evidente que el autor estaba a favor de ella (100). No obstante, también se publicó una reseña algo más favorable en *The European Magazine and London Review*, donde se elogia al autor por clamar contra las injusticias y la opresión padecida por el pueblo español (1-XII-1823: 537).

Sin lugar a dudas, el autor toma partido por los constitucionalistas, pero las situaciones que presenta no contribuyen a construir una recreación épica de la revolución puesto que, tal como se explica más adelante, la mayor parte de los acontecimientos importantes suceden fuera de escena. Además, aunque el traductor posiblemente quiso aprovecharse del interés y las simpatías que despertaba la causa liberal en Gran Bretaña, la publicación de la obra tampoco se produjo en el momento más apropiado. La buena disposición de Fernando VII para marchar por la senda constitucional y las celebraciones por el triunfo de la revolución presentes en las últimas escenas del drama contrastaban con las noticias que llegaban desde España en 1823. Siguiendo las resoluciones del Congreso de Verona, los Cien Mil Hijos de San Luis, dirigidos por el duque de Angulema, entraron en España en abril de 1823 con el propósito de poner fin al Trienio Liberal y restaurar la monarquía absoluta. Al contrario que en 1808, los franceses encontraron escasa resistencia popular y un ejército mal organizado y desmoralizado que esta vez no contaba con la asistencia de Gran Bretaña. Cuando se publicó *Ferdinand the Seventh*, en septiembre de 1823, la resistencia liberal prácticamente se reducía a Cataluña, algunas ciudades levantinas y Cádiz, donde se refugiaban el gobierno liberal y Fernando VII. El triunfo absolutista iba a ser una realidad en octubre de ese año. Ante el asedio de las tropas francesas, el 30 de septiembre se produjo la rendición de los constitucionalistas, tras lo cual el rey inmediatamente

anuló la Constitución de 1812 y las reformas liberales de las Cortes, como ya hiciera en 1814. Ante este escenario, el optimismo e ingenuidad con que el autor interpreta la realidad española parecen estar fuera de lugar.

UNA REVOLUCIÓN FUERA DE ESCENA

Pese a que el subtítulo de la obra es *A Dramatic Sketch of the Recent Revolution in Spain*, en *Ferdinand the Seventh* no se escenifica la revolución española de 1820, sino más bien las reacciones de Fernando VII y su corte ante el levantamiento liberal. La acción se sitúa en Madrid y transcurre desde inicios de 1820 hasta el 7 de marzo de ese mismo año, cuando Fernando VII acata y restaura la Constitución de 1812. En ningún momento aparecen en escena Rafael de Riego o Antonio Quiroga, los principales líderes de la sublevación, y el lector va conociendo los avances de la insurrección gracias a las noticias que recibe el rey a través de sus consejeros. La camarilla de Fernando VII desempeña un importante papel en la obra puesto que ejerce una más que notable influencia en el monarca, que es incapaz de tomar decisiones por sí mismo. Desde el comienzo de la obra, sus consejeros se dividen en dos facciones lideradas por dos de los hermanos del rey: por una parte, los realistas, con el Infante Don Carlos a la cabeza; por otra, los constitucionalistas, encabezados por el Infante Don Francisco de Paula. Inicialmente los realistas, entre los que se encuentran el duque del Infantado, el marqués de Mataflorida y el duque de Alagón, gozan del favor del monarca y le convencen de la necesidad de sofocar la rebelión haciendo uso de la fuerza y recurriendo al tribunal de la Santa Inquisición, del que hablaré más adelante. Siguiendo estas recomendaciones, el rey llega incluso a ordenar el arresto de su hermano Don Francisco por la desconfianza que las simpatías liberales del infante despertaban entre los sectores más conservadores de la corte. No obstante, a medida que la revolución se extiende y gana adeptos incluso entre los círculos realistas, el rey se va mostrando más próximo a los partidarios de la Constitución, entre los que curiosamente están, además de su hermano Francisco, dos miembros del clero: el cardenal de Borbón y un obispo cuya identidad no nos es revelada. Gracias a la mediación de estos personajes, del general Ballesteros y de la propia reina María Josefa Amalia de Sajonia, el rey acaba cambiando de opinión y jura la Constitución. Sin embargo, este trascendental acontecimiento también tiene lugar fuera de escena y lo que el autor nos presenta es la celebración de la restauración de la Constitución en las calles de Madrid. La obra finaliza con la entrada de un carro —símbolo del triunfo de la libertad— sobre el que, según las acotaciones, se encontrarían tres jóvenes vestidas de blanco que personificarían la libertad, la religión y la virtud. Además, estas jóvenes irían acompañadas de otras muchachas representando las distintas virtudes teologales y cardinales.

Esta es la trama principal de la obra, pero hay también una trama secundaria centrada en la Inquisición. El tribunal del Santo Oficio, restablecido por Fernando VII en 1814 para «preservar a [sus] súbditos de disensiones intestinas, y mantenerlos en sosiego y tranquilidad» (*Gaceta de Madrid*, 23-VII-1814: 839), aparece convertido en un instrumento de represión política usado contra los liberales españoles. En el drama, el Santo Oficio detiene a Maraquita, la doncella de la reina, por poseer unas cartas de su marido, el capitán Domínguez, que prueban su conexión con la insurrección liberal. El propio marido de Maraquita y su amigo, el general de brigada Vargas, también son llevados ante el tribunal del Santo Oficio y encerrados en las mazmorras de la Inquisición, donde encuentran a la señora Alcántara, la madre de Maraquita, que llevaba seis años prisionera sin que su familia supiera nada de ella. Maraquita, Domínguez y Vargas son condenados a morir en

la hoguera, pero finalmente, con el triunfo de la revolución, se libran de tal castigo y son liberados.

Al igual que otros textos contemporáneos basados en hechos históricos,² la obra está seguida de una serie de notas informativas y un apéndice en el que se realiza un repaso a la historia de España desde los Reyes Católicos hasta junio de 1823, centrándose en lo sucedido a partir de 1808 (199-221). Aunque no está firmado, el autor del apéndice tuvo que ser el traductor puesto que hace referencia a los eventos de 1823 y la situación de España está analizada desde el punto de vista de los británicos. Con cierta actitud paternalista, se aconseja a los españoles que, a la hora de establecer una monarquía constitucional, sigan el ejemplo de los británicos, a los que califica de sus amigos más sinceros en la adversidad, en alusión a la intervención británica en la Guerra de la Independencia (213). El hecho de que aconseje a los liberales españoles que adopten el modelo británico también sugiere que el traductor era partidario de establecer un régimen más moderado que el español, lo cual se confirma en la nota V, en la que traduce y comenta algunos artículos de la Constitución (224-228). Para el traductor, las Cortes de Cádiz se habían dejado guiar por un espíritu demasiado democrático al crear un código para el que el pueblo español, ignorante y apegado a las viejas instituciones, aún no estaba preparado (227). No era el único que pensaba así; en general, tal como apunta Joaquín Varela Suanzes-Carpegna (1995: 72), la Constitución española despertó «escasas simpatías» en Gran Bretaña. Prácticamente desde todos los sectores se pidió que se reformara, aunque por diferentes razones. Para el gobierno Tory de Lord Liverpool y la prensa más conservadora, el texto de 1812 se parecía demasiado a la Constitución francesa de 1791 y debía reformarse para otorgar más poder al rey y a la nobleza. Proponían la creación de una segunda cámara similar a la Cámara de los Lores inglesa, una medida que también veían con buenos ojos en el bando Whig. Al igual que el traductor de la obra, unos y otros querían que España adoptase un sistema de gobierno moderado más parecido al británico y que garantizara la estabilidad en España (Fernández Sarasola, 2011: 273-283; Guerrero Latorre, 1991: 217-218, 221).

Que se muestre abierto a reformar la Constitución siguiendo el modelo británico no quiere decir que el traductor reproche el comportamiento de los gobiernos y las Cortes liberales que se sucedieron entre 1820 y 1823. Al contrario, ni en el apéndice ni en las notas hace referencia a unos posibles excesos revolucionarios por parte de los liberales españoles —unos excesos que sí denunciaba la legación inglesa en Madrid (Jakóbczyk-Adamczyk, 2015: 303-304, 316). De hecho, en el apéndice se destaca la disposición, la constancia, la moderación y la contención del ejército español y se elogia que fueran capaces de llevar a cabo una revolución sin derramar sangre (212-213). Para el traductor, la revolución española de 1820 iba a pasar a la historia por cómo se había desarrollado y porque supuso el fin del despotismo en España:

That stupendous event, the glorious revolution in Spain A. D. 1820, will forever be distinguished in the annals of history as one of unexampled character and importance. It has justly excited the wonder and astonishment of Europe. It was sublimely interesting to humanity in various ways; . . . The despotism which so long, and so cruelly desolated Spain, has been crushed (it is hoped) forever (*Ferdinand the Seventh*, 1823: 212).

² Centrándonos en obras de ficción sobre España, las notas informativas de contenido histórico son una parte fundamental, por ejemplo, en el poema *Roderick, the Last of the Goths* (1814) de Robert Southey, donde los paratextos son casi tan importantes como el propio poema. También podemos encontrarlas en *The Vision of Don Roderick* (1811) de Walter Scott, *The Moor* (1825) de Lord Porchester, e incluso en poemas menores como el anónimo *Don Juan; or The Battle of Tolosa* (1816), entre otros.

Esta concepción de la «gloriosa» revolución española de 1820 es la que aparece a lo largo del todo el texto. Así habla el personaje de Vargas de la sublevación y de lo que va a significar para España y Europa:

Behold our Spain regenerate!
The world shall then express its admiration
Of her arduous struggle with the pow'rs
Infernal, of despotism and of bigotry.
The sacred cause of liberty shall triumph;
And other nations, fired with zeal, ere long
Will imitate the conduct and heroism
Of the Spanish people (*Ferdinand the Seventh*, 1823: 117).

Este pasaje hace referencia a varios aspectos que merece la pena comentar. En primer lugar, el autor habla de la revolución liberal como una forma de «regenerar» España y no es esta la única ocasión en que en la obra o en las notas se establece una conexión entre el liberalismo y la regeneración política del país (68, 188, 191, 213n). El uso del término regeneración se generalizó en el discurso político durante la Revolución Francesa. Aunque en el ámbito hispánico este término tiende a asociarse con el regeneracionismo de finales del XIX, lo cierto es que, dada su versatilidad, desde comienzos de siglo se apropiaron de él revolucionarios, liberales y conservadores (Fuentes, 2002: 604-606). En el contexto del primer liberalismo europeo, dentro del cual podemos encuadrar *Ferdinand the Seventh*, el constitucionalismo se asoció con frecuencia al concepto de civilización y a la regeneración política y moral de los pueblos (Paquette, 2015: 162-163). Así pues, el carácter regenerador que la obra atribuye a la revolución española está en consonancia con el pensamiento liberal de la época.

En general, la interpretación del autor y el traductor de los acontecimientos de 1820 no difiere de la de otros liberales europeos, que también recibieron con entusiasmo el nuevo régimen liberal confiando en que la revolución se extendería a otros países —como, de hecho, sucedió en Portugal y Nápoles. Es importante subrayar que el movimiento liberal se concibió como un fenómeno transnacional y que incluso la Constitución española de 1812 se veía como un código que podía ser exportado a otros países, tal como apuntan La Parra y Fernández Sirvent (2013: 88-89). En el caso concreto de Gran Bretaña, el liberalismo español despertó las simpatías de un amplio sector de la opinión pública, del partido Whig y, sobre todo, de los radicales (Cosores, 1987; Brennecke, 2002). Entre estos últimos, se encontraba el círculo del jurista y filósofo Jeremy Bentham. Uno de sus discípulos, Edward Blaquiére, viajó a España en mayo de 1820, según sus propias palabras, «for the double purpose of collecting all the information [he could], and of witnessing a great people struggling for their liberties» (Conway, 1989: 430). Dos años más tarde, publicó *An Historical Review of the Spanish Revolution* (1822), obra que recoge su visión de la historia reciente del país y donde presenta la revolución española como el germen de un movimiento liberal internacional. Blaquiére estaba convencido de que el futuro de Europa estaba en manos de los españoles y de que la consolidación del régimen liberal español inevitablemente contribuiría a establecer libertades en otras naciones (1822: xvi). En esta misma línea, el propio Bentham exclama en «Letter to the Spanish Nation on a Then Proposed House of Lords» (1821): «Magnanimous Spaniards! For years to come, not to say ages, in you is our best, if not our only hope! To you, who have been the most oppressed of slaves, to you it belongs to give liberty to Europe. Yes: to all Europe!» (Bentham, 2012: 69). Esta idea, repetida por Blaquiére y Bentham, de que los españoles

podían actuar como los libertadores de Europa está claramente reflejada en el pasaje de *Ferdinand the Seventh* citado más arriba, donde se vaticina el triunfo de la libertad y se afirma que otras naciones acabarían imitando la conducta y el heroísmo de los españoles.

Otro aspecto que *Ferdinand the Seventh* tiene en común con otras obras inglesas de la época es la imagen que proyectan de los españoles como un pueblo heroico, oprimido a lo largo de su historia, pero siempre dispuesto a luchar por alcanzar su libertad. Esta concepción eminentemente romántica del pueblo español se popularizó durante la Guerra de la Independencia. Los británicos, que siguieron con atención el desarrollo de la contienda por la participación de sus tropas, vieron con entusiasmo cómo los españoles se levantaban contra el entonces todopoderoso Napoleón. La heroica resistencia del pueblo español frente al invasor francés les llevó a redefinir su imagen de España poniendo el foco en el patriotismo de los españoles. Tal como apunta Diego Saglia (2000: 16, 19), para los autores británicos la historia de España parecía ofrecer un sinfín de demostraciones prácticas de patriotismo que iban desde la heroica resistencia de los numantinos frente a los romanos hasta la reacción de los madrileños el 2 de mayo de 1808.³ Los acontecimientos de 1820 constituían un ejemplo más de ese patriotismo heroico y así se refleja en *Ferdinand the Seventh*. En repetidas ocasiones, los personajes de la corte hacen alusión a la valentía y al patriotismo de los españoles (33, 68, 138, 165-166). No obstante, el pueblo no aparece en escena hasta el comienzo del último acto, donde vemos a un grupo de ciudadanos erigiendo un monumento en honor a la Constitución (138-140). Estos son increpados por Don Carlos, que ordena a los miembros de la guardia real que carguen contra ellos. Los ciudadanos se enfrentan al Infante y, finalmente, los soldados se niegan a atacar a la masa indefensa alegando que no estaban dispuestos a derramar sangre española (140). Puede parecer una escena trivial, pero este es el único momento en que el autor del drama presenta a los actores de la revolución en acción.

UN MONARCA INCAPAZ DE REINAR

Fernando VII es, sin lugar a dudas, el personaje principal de esta obra homónima, si bien es cierto que está lejos de ser el héroe de la revolución. Desde el primer acto, el rey se muestra abrumado por la situación e incapaz de enfrentarse a la crisis política en la que se encuentra inmerso el país. Su falta de determinación y de aptitudes para gobernar se ponen de manifiesto en la primera escena, en la que el rey encomienda al cardenal de Borbón la importantísima misión de trasladar a Toledo unas enaguas que él mismo había bordado como ofrenda para la Virgen María (4-5). Fernando le explica al cardenal que bordar le servía de distracción y consuelo en los difíciles momentos que estaba atravesando por culpa de sus vasallos (4). Esta curiosa escena alude a la supuesta afición por el bordado que Fernando VII desarrolló durante su cautiverio en Francia (1808-1814), una anécdota que se popularizó en Gran Bretaña a partir de 1815. El 1 de marzo de ese año, Samuel Whitbread pronunció un discurso en la Cámara de los Comunes en el que arremetía contra el régimen absolutista de Fernando VII y, de forma irónica, lamentaba que el monarca no hubiera permanecido en Francia bordando mantos para la Virgen en vez de haber recuperado el trono español. Según el acta de la sesión, el comentario provocó carcajadas entre los presentes (*Parliamentary Debates*, 1815: 1163). Whitbread se hacía eco

³ Saglia (2000) explora en detalle esta representación romántica del pueblo español que surge durante la Guerra de la Independencia y se pone de manifiesto en diferentes obras, tales como *Roderick, the Last of the Goths* (1814) de Southey, *The Vision of Don Roderick* (1811) de Scott, *England and Spain* (1808) de Felicia Hemans, o las *Spanish Eclogues* (1811) de 'Hispanicus', centradas en la figura del guerrillero. Sobre esta misma cuestión, pero en relación con los textos sobre España de William Wordsworth, véase también Laspra (2018).

de la información que contenía un sermón patriótico de Blas de Ostolaza, confesor de Fernando VII en Francia, donde además de ensalzar la devoción que Fernando profesaba a la Virgen, comentaba que durante su estancia en Valençay el rey «se entretenía bordando» hasta que llegaba la hora de comer (Ostolaza, 1814: 43-44, 48).

Los pasatiempos piadosos de Fernando VII se convirtieron en motivo de burla en la prensa británica. Días después de que Whitbread pronunciara su discurso, se publicaron algunos fragmentos traducidos del sermón de Ostolaza en el *Political Register*, periódico de ideología radical dirigido por William Cobbet, quien se preguntaba cómo era posible que existiera una persona tan estúpida como Fernando VII en Europa en pleno siglo XIX (Cobbet, 1815: 308). El caricaturista George Cruikshank fue un paso más allá en «The Pig-Faced Lady of Manchester Square and the Spanish Mule of Madrid» (1815) al dibujar a Fernando VII, con cuerpo humano y cabeza de asno, bordando flores sobre una tela de muselina. Hay también referencias a la afición de Fernando VII por el bordado en otras caricaturas del monarca como, por ejemplo, «Holy Compact and Alliance» (1820) también de Cruikshank, donde el rey de España, vestido con una túnica bordada, baila junto con otros gobernantes europeos alrededor de una pira en la que arde la libertad. Asimismo, William Heath alude a esta afición en «Going to War, or the French Hog in Armour and the Spanish Ass in the Pound!» (1823), una caricatura que recrea la situación de España en las vísperas de la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis y donde el rey, sometido al control de las Cortes, exclama que preferiría estar cosiendo un vestido para la Virgen. La cuestión del bordado se convirtió, por tanto, en un motivo recurrente en las representaciones satíricas del monarca español en Gran Bretaña y de ahí su inclusión en la primera escena del drama.

En general, la opinión pública internacional se mostró contraria al régimen absolutista de Fernando VII prácticamente desde su restauración en el trono en 1814. Pese al ambiente contrarrevolucionario que dominaba la Europa post-napoleónica, la prensa internacional no vio con buenos ojos el retorno de España al Antiguo Régimen y, en particular, el restablecimiento de la Inquisición y la persecución a la que se vieron sometidos los liberales españoles que habían luchado contra los franceses en la Guerra de la Independencia. Para Juan Luis Simal es precisamente esta represión política la que dañó la reputación de España en el exterior, no tanto por la violencia mostrada por el régimen fernandino, sino por haberse ejercido contra los patriotas y haberse iniciado antes de los Cien Días de Napoleón, a partir de los cuales Francia también adoptó medidas más severas contra los bonapartistas (Simal, 2017: 208, 219). Con el pronunciamiento de Riego y el regreso al constitucionalismo, Fernando VII pasó a un segundo plano, pero las críticas al monarca se recrudecieron a partir de 1823. En Gran Bretaña, tanto la prensa conservadora como los medios más próximos a los Whigs y los radicales atacaron duramente la hipocresía y el oportunismo del rey. Algunos medios, además de censurar el comportamiento de Fernando VII como monarca, tendían a realizar juicios de valor sobre su persona presentándole no sólo como un mal gobernante, sino también como un ser malvado y despreciable. Por ejemplo, el *Morning Post*, de orientación Tory, le describía como un hombre sin sentimientos que carecía incluso de los instintos afectivos propios de los animales (*Morning Post*, 27-XI-1823: 3). El *Morning Chronicle*, más próximo a los Whigs, decía de él que reunía la aspereza de un tirano y la cobardía de un esclavo, que era capaz de traicionar a sus propios amigos y que actuaba con maldad por instinto (*Morning Chronicle*, 21-X-1823: 2; 27-X-1823: 3). En comparación con esto, la imagen del rey de España presente en *Ferdinand the Seventh* resulta incluso positiva.

El autor del drama invoca lo que Emilio La Parra López (2006) denomina el mito del príncipe inocente, una imagen casi idealizada de Fernando VII creada y difundida

por los liberales españoles durante la Conspiración del Escorial (1807) y la Guerra de la Independencia y que perduraría en el discurso de algunos liberales moderados incluso después del fin del Trienio Liberal. Este mito presentaba al monarca como una víctima bien sea de sus padres, de Manuel Godoy o de Napoleón, e insistía en atribuir sus errores a los miembros de su camarilla. Esto último es precisamente lo que encontramos en *Ferdinand the Seventh*: un rey incapaz de tomar decisiones por sí mismo que se deja guiar por el sector más reaccionario de la corte. Así lo explica el Infante Francisco, que llega a llamar imbécil a su propio hermano:

Alas! 't was the infatuated conduct
Of a weak and ill-advised monarch,
My imbecile brother, (whose dignity
And crown he owed to a gen'rous nation;)
Surrounded by evil counsellors, that
Paved the way for the extinction of
Those just and sacred rights (*Ferdinand the Seventh*, 1823: 68).

Es decir, para Francisco y el resto de partidarios de la Constitución, Fernando VII no es un tirano al que hay que derrocar, sino un gobernante débil al que deben apartar de la influencia perniciosa de otros que son más ambiciosos y malvados que él. El propio monarca no se considera a sí mismo un déspota y no alcanza a entender por qué su pueblo se subleva contra él. Incapaz de comprender la realidad que le rodea y, sobre todo, de aceptar las críticas de sus súbditos, el rey se muestra nervioso y gesticulante al escuchar una de las proclamas del general Quiroga, especialmente cuando dice que los españoles no deben permitir que se les gobierne con semejante arbitrariedad y despotismo (91-92). Además entra en cólera cuando lee la «Representación hecha a S. M. C. el señor D. Fernando VII en defensa de las Cortes», publicada por Álvaro Flórez Estrada en Londres en 1818. Al llegar a un pasaje en el que comenta que los españoles nunca han sido esclavos dispuestos a aceptar que el rey sea dueño y señor de sus vidas y sus propiedades, el rey rompe el documento y llama traidor a Flórez Estrada (96). Para él, todos los que están a favor de establecer libertades en España y le contradicen de algún modo son traidores a la corona y a la patria y, por tanto, deben ser castigados.

El comportamiento del monarca es el de una persona irascible e inestable, de carácter difícil y humor variable. La reina llega a decir que, cuando se siente amenazado, se comporta como si estuviera loco, pero se muestra comprensiva con los problemas que afligen a su esposo (59). En su opinión, el rey es un hombre torturado por un sentimiento de culpa que le lleva a mostrarse taciturno y le impide controlar sus emociones (19, 59). Sin embargo, en el propio monarca no se atisba el menor signo de culpa. Al final de la obra, cuando es consciente de que debía haber obrado de otra forma y finalmente acepta convocar a las Cortes y jurar la Constitución, no se muestra arrepentido de haber impuesto un régimen absolutista, sino que culpa a sus consejeros por haberle asesorado mal (168). Le parece terriblemente injusto que sus súbditos le culpen exclusivamente a él de los errores cometidos durante su reinado puesto que él se había limitado a seguir las recomendaciones de los miembros de su camarilla y, por consiguiente, ellos eran los verdaderos responsables de la crisis política que el país atravesaba (168). No obstante, como hiciera el Fernando VII histórico, el personaje del drama se muestra dispuesto a marchar francamente por la senda constitucional, atendiendo así «con sentimientos de afecto paternal» a las peticiones de sus «ilustrados vasallos» para garantizar su felicidad y los intereses de la monarquía (177).

Al menos el Fernando VII de la ficción parece sincero en sus nuevos y benignos propósitos. En definitiva, el drama nos presenta a un monarca que actúa con buenas intenciones, pero que carece de la capacidad y el carácter necesarios para desempeñar su cargo. Aunque en determinadas ocasiones el autor muestra benevolencia e incluso cierta simpatía hacia el personaje, esboza el retrato de un rey inepto y cobarde convertido en la marioneta de su camarilla por su propia debilidad. No se trata de una representación positiva, pero al menos es una crítica menos hiriente que las que habitualmente aparecían en las publicaciones británicas de la época, incluyendo las caricaturas y artículos en prensa a los que me he referido más arriba.

UNA VISIÓN ESTEREOTIPADA DE ESPAÑA

Aunque *Ferdinand the Seventh* gira en torno a la revolución de 1820, o más bien, en torno a cómo se reciben las noticias de esta revolución en la corte de Fernando VII, la obra tiene otra protagonista: la Inquisición. Restaurada en 1814, la Inquisición española trató de recuperar la influencia y el prestigio que había poseído en épocas pasadas y contó para ello con la ayuda del monarca, que veía en el Santo Oficio un leal aliado para proteger los intereses de la monarquía y preservar el orden público. Como señala Daniel Muñoz Sempere, en esta última fase de su existencia, la Inquisición actuaba más como una especie de policía secreta que como un sistema de vigilancia para garantizar la ortodoxia religiosa (2008: 13-14). Aunque entre 1814 y 1819 tuvo que hacer frente a importantes problemas financieros y la severidad de los procesos y las condenas no era en absoluto comparable a las de siglos anteriores, el tribunal de la Inquisición era todavía una institución temible para la mayor parte de la sociedad española (La Parra y Casado, 2013: 135-148). Por otra parte, el Santo Oficio, que había estado muy presente en las representaciones de España en el extranjero, especialmente en aquellas obras de marcado carácter anticatólico, volvió a estar en el centro de las críticas de la opinión pública internacional a partir de 1814. Como ya he apuntado anteriormente, el restablecimiento de la Inquisición fue en buena medida responsable del descrédito del régimen fernandino en el exterior, un descrédito al que también contribuyó la publicación de obras que, con mayor o menor rigor histórico, pretendían revelar los horrores de la Inquisición. Sirva de ejemplo la *Historia crítica de la Inquisición española* de Juan Antonio Llorente, publicada en francés entre 1817 y 1818, y a la que alude el traductor de *Ferdinand the Seventh* en una de las notas (233).

El drama presenta a la Inquisición como una herramienta de represión política, pero exagera el alcance y crueldad de sus actividades. El Marqués de Mataflorida, uno de los consejeros de Fernando VII, propone que se utilice al Santo Oficio para frenar la rebelión (38), medida que el rey aprueba y que se pone en práctica porque más adelante el gran inquisidor informa al monarca de que 473 personas habían sido detenidas en relación con la sublevación (94). Entre ellos están Vargas, Domínguez y Maraquita. A lo largo del texto, la Inquisición se nos presenta como una institución omnipresente y omnipotente, con poder incluso para registrar los aposentos de la reina sin su consentimiento, y con un propósito claro: infundir terror entre la población como estrategia de control social. Así lo explica el inquisidor general, que cree que España necesitaba de los oficiales y familiares de la Inquisición porque había que atemorizar a los culpables y mostrar cómo se castiga a los traidores y a los herejes (103). Por esta razón, a modo de castigo ejemplarizante, se condena a Maraquita, Vargas y Domínguez a morir en la hoguera (141). Al inicio del último acto, se ve a estos tres personajes, acompañados de varios frailes dominicos, jesuitas, familiares de la Inquisición y otros condenados, en procesión por las calles de Madrid. Los condenados a muerte van descalzos y vestidos con sambenitos negros en los que hay

pintadas unas llamas hacia arriba, lo cual indica el tormento al que van a ser sometidos y del que se libran *in extremis* por el triunfo de la revolución.

Cabe señalar que la hoguera estaba reservada a los delitos de herejía y que la Inquisición condenó a una persona a ser quemada viva por última vez en 1781, por lo que el drama contiene notables anacronismos e inexactitudes. En general, la obra tiende exagerar la crueldad y la arbitrariedad del tribunal, como se pone de manifiesto en las dos primeras escenas del cuarto acto, que tienen lugar en la sede de la Inquisición en Madrid. En la primera, Maraquita es llevada ante el tribunal del Santo Oficio, que irónicamente uno de los oficiales describe como «justo e imparcial» (104), y el inquisidor general, con la espada de la justicia frente a él y un crucifijo en cada mano, lee su sentencia: condenada a muerte por traición contra el rey (106). En la siguiente escena, trasladan a Maraquita a las mazmorras de la Inquisición, donde se encuentran Vargas, Domínguez y su madre. En la sala donde transcurre la acción pueden verse instrumentos de tortura y los reos están encadenados de pies y manos (113). Sin embargo, Maraquita no permanece en esta sala con el resto de los presos, sino que la llevan a otra celda para que esté aislada y en total oscuridad, tal como había permanecido su madre durante seis años (121-122).

En la primera escena del cuarto acto, después de que Maraquita sea condenada a muerte, aparece otro reo ante el tribunal. Se trata de un inglés perteneciente a la legación británica en Madrid acusado de poseer panfletos políticos de los que, según el inquisidor, se publicaban entre los herejes (109). Entre ellos están dos panfletos satíricos relacionados con la masacre de Peterloo:⁴ «The Political House that Jack Built» (1819) y «The Man in the Moon» (1820), ambos de William Hone y con ilustraciones de George Cruikshank. Del primero de estos títulos, uno de los personajes lee parte del poema «The Dandy of Sixty», dedicado al príncipe regente, el futuro Jorge IV (111). Del segundo, lee una estrofa de «Holy Compact and Alliance» (111), un poema crítico con la Santa Alianza y con el resto de potencias europeas que está ilustrado por la caricatura de Cruikshank con el mismo título ya mencionada más arriba, en la que Fernando VII aparece vestido con una túnica de flores. El gran inquisidor considera que estas composiciones contenían blasfemias contra el papa y los monarcas europeos y, por lo tanto, encuentra razones suficientes para mandar al inglés a las mazmorras (111-112). Este episodio permite al autor de la obra denunciar la falta de libertad de imprenta y las trabas que existían para la circulación de obras extranjeras al que tiempo que establece un contraste entre la situación en España y en Inglaterra. El inglés, que no comprende los delitos de los que le acusan, afirma que en su país la prensa es libre e imparcial, aunque los autores y los impresores deben responder de las calumnias que se publiquen contra la Iglesia y el Estado y de los escritos que corrompan la moral del pueblo (110). En una nota, el traductor se congratula del espíritu de «libertad racional» que invade al pueblo de Gran Bretaña y aprovecha para expresar su satisfacción por que los británicos nunca hubieran establecido una institución tan repugnante como la Inquisición (233).

En general, el autor sigue las convenciones propias de las representaciones de la Inquisición en la literatura inglesa. El público británico de principios del XIX estaba más que familiarizado con la Inquisición española a través de la propaganda protestante, los libros de viaje sobre España y la novela gótica (Muñoz Sempere, 2005: 143-148). No era tampoco la primera vez que el Santo Oficio aparecía en el teatro romántico porque, por

⁴ La llamada masacre de Peterloo tuvo lugar en Manchester el 16 de agosto de 1819 cuando las autoridades militares cargaron contra una multitud que se manifestaba exigiendo la reforma del sistema parlamentario. Murieron al menos once personas y en torno a 400 resultaron heridas. El suceso indignó a la opinión pública británica, pero la respuesta del gobierno no fue atender a las solicitudes de reforma, sino promulgar los «Six Acts», unas leyes que restringían la libertad de prensa y el derecho de manifestación para evitar futuras revueltas.

ejemplo, Samuel Taylor Coleridge ya había situado el último acto de su *Osorio* (1797) en las mazmorras de la Inquisición en Granada. De este modo, el autor de *Ferdinand the Seventh* recurre a tópicos extendidos y, relatando los horrores de la Santa Inquisición, resucita el fantasma de la «leyenda negra» que había dominado la imagen de España en Gran Bretaña desde el siglo XVI. Aunque es cierto que la Guerra de la Independencia y la nueva sensibilidad romántica dieron lugar a un cambio en la apreciación y valoración de lo español entre los británicos, todavía en el siglo XIX podían sentirse los ecos de la propaganda anticatólica y antiespañola que había propagado una visión muy negativa de España al presentarla como el paradigma de la barbarie y el fanatismo religioso. Desde luego esta concepción de España estaba fuertemente arraigada en la cultura británica, pero en este y en otros casos, se incide en el tópico de la España retrógrada y cruel también por cuestiones políticas. Al analizar precisamente las tensiones entre la leyenda negra y la leyenda romántica sobre España, José Álvarez Junco señala que pese a los cambios introducidos por el Romanticismo en las primeras décadas del XIX, la leyenda negra tendía a reaparecer siempre que las circunstancias políticas así lo requerían (2016: 525). Álvarez Junco lo relaciona con las críticas a España durante la Guerra de Cuba (1895-1898), pero también puede aplicarse al reinado de Fernando VII, que como he explicado más arriba, despertó escasas simpatías en Gran Bretaña y en el resto de Europa.

Ferdinand the Seventh refleja perfectamente esas tensiones entre la leyenda negra y la romántica, combinando elementos de ambas. Por una parte, está presente la España oscurantista de la Inquisición y la monarquía absoluta, y por otra la España patriótica y liberal de la revolución de 1820. Además de la representación romántica de los españoles como un pueblo heroico, la obra incluye otro tópico que suele estar presente en los libros de viajes y obras de ficción sobre España: la afición de las clases populares por la música y el baile. La acción se interrumpe en varias ocasiones para introducir una serie de piezas musicales que poco o nada tienen que ver con el resto de la trama. En el primer acto Maraquita le canta a la reina dos canciones de amor para animarla: «To a Beautiful Girl Weeping» (20) y «Friendship and Love» (21-22).⁵ Más adelante, en el tercer acto, la reina vuelve a pedirle a Maraquita que cante y esta vez la doncella entona «Vous me quittez pour aller a la gloire» (79), una canción en francés que según el traductor aparecía en el manuscrito español (224) y que se ha atribuido a Hortensia de Beauharnais, reina Holanda y cuñada de Napoleón. Aún más fuera de lugar está la actuación de Page Veloz y Senorita Bellorita, dos personajes que aparecen al final del tercer acto justo cuando el rey acaba de leer una proclamación del general Freire a favor de la monarquía absoluta (98-99). Page Veloz y Senorita Bellorita bailan una seguidilla y a continuación el primero de ellos canta «Lady Alda's Dream», la traducción al inglés del «Romance de doña Alda» realizada por John Gibson Lockhart e incluida en su recopilación de romances españoles *Ancient Spanish Ballads: Historical and Romantic* (1823: 154-156). El traductor, que reconoce la autoría de Lockhart (233), añade una nota llena de tópicos sobre la música española donde, además de explicar que los principales géneros musicales en España son el

⁵ «To a Beautiful Girl Weeping» se publicó de forma anónima en el periódico *The Daily Visiter* el 16 de noviembre de 1822, por tanto, unos meses antes de que saliera a la luz *Ferdinand the Seventh*. Parece bastante probable que el traductor lo copiara directamente de esa publicación. En cuanto a «Friendship and Love», el traductor explica en una de las notas que, al ser imposible entender la letra de la canción en el manuscrito español, había decidido sustituirlo por un poema original suyo (224). Este poema se publicó en 1825 en la revista americana *Ladies Museum*, pero no lo he encontrado en ninguna publicación anterior a 1823, por lo que podría ser una composición original del traductor, si bien es cierto que el estilo es muy diferente al del resto de la obra. De hecho, en la reseña del drama que apareció en *The Monthly Magazine*, se sugiere que la historia del manuscrito español es una invención y que los versos de «Friendship and Love» los podría haber tomado prestados de otro autor con más talento para la poesía (1823: 264).

fandango, el bolero y la seguidilla, comenta que los españoles sentían predilección por la música y el baile y que la música española tenía reminiscencias árabes (232).

La inclusión del romance de Lockhart y la alusión a la influencia árabe están también muy relacionadas con la imagen de España y la cultura española en el Romanticismo británico. Existe, dentro de la crítica romántica y prerromántica europea, una tendencia a recuperar y apreciar la poesía popular de tradición oral que, en el caso de la tradición literaria española, llevó a que se produjera una revaloración del romance tanto dentro como fuera de España. En Gran Bretaña se publicaron varios romanceros traducidos al inglés, entre los que destacan *Ancient Ballads from the Civil Wars of Granada and the Twelve Peers of France* (1801) de Thomas Rodd, *Ancient Poetry and Romances of Spain* (1824) de John Bowring y la ya mencionada obra de Lockhart (Bryant, 1973; Saglia, 1997a: 137; Saglia, 2000: 258-259). Aunque no es el caso del romance que se incluye en *Ferdinand the Seventh*, muchas de las piezas recopiladas en los romanceros están relacionadas con los reinos musulmanes medievales de la Península Ibérica y la historia de la «reconquista» cristiana. Los románticos europeos, incluidos los británicos, ya se sintieron fascinados por Al-Andalus y se interesaron por la herencia cultural musulmana antes de que el estadounidense Washington Irving publicara sus famosos *Tales of the Alhambra* (1832).⁶ De hecho, el mito romántico de España que se difunde en las primeras décadas del siglo XIX subraya la importancia de sus raíces árabes, llegando incluso a excluirla cultural y geográficamente de Europa al considerarla parte de Oriente (Saglia, 2000: 254-269; 2005: 481). No es esta la visión de España imperante en el drama que estamos analizando, pero la nota sobre los géneros musicales españoles mencionada más arriba de algún modo refleja esta atracción por el pasado oriental español al conectar su música tradicional con la cultura árabe. Una vez más, aunque esta vez de forma tangencial, el texto incluye uno de esos elementos característicos de la imagen de España que se crea y se difunde en el período romántico.

CONCLUSIÓN

Independientemente de si el autor es el diplomático argentino Manuel de Sarratea, si el traductor vertió con mayor o menor «fidelidad» el texto original al inglés o si la historia del manuscrito español es un recurso literario, lo cierto es que la visión de España presente en *Ferdinand the Seventh* está en consonancia con los tópicos, interpretaciones y opiniones sobre este país vigentes en Gran Bretaña. Como buena parte de la opinión pública británica, el autor se muestra partidario de la causa liberal y confía en que la revolución española de 1820 pueda convertirse en el germen de un movimiento liberal internacional. El optimismo que el texto desprende por el porvenir del régimen constitucional español contrasta con la situación política en España en el momento de la publicación de la obra y lleva al autor a ofrecer una imagen quizá algo ingenua de Fernando VII, sobre todo si se compara con las duras críticas dirigidas al monarca por parte de la prensa británica. No obstante, se representa al rey como un mal gobernante y se alude a su supuesta afición por el bordado, que era causa de burla en las publicaciones satíricas británicas contemporáneas. Aunque sin culpar al propio soberano de ello, la obra también critica el despotismo de la monarquía española en los años previos a la revolución y, especialmente, la restauración de la Inquisición como instrumento de represión política. Si bien es cierto que el drama evoca algunos de los tópicos de la leyenda negra, la representación de España y

⁶ Saglia (2000: 254-330) analiza en detalle el modo en que se recrean Al-Andalus y las luchas y tensiones entre los reinos cristianos y musulmanes en la Edad Media en textos como *Alcon Malanzore* (1815) de Eliza Norton, *The Abencerrage* (1819) de Felicia Hemans o *The Moor* (1825) de Lord Porchester. Además la cuestión del orientalismo español en el romanticismo británico también ha sido explorada por el propio Saglia en otros trabajos (1997b; 2000-2001).

de los españoles también refleja aspectos de la visión romántica del país que se difundió en Gran Bretaña y en el resto de Europa en las primeras décadas del siglo XIX. El texto es, por tanto, producto de su contexto y da prueba de la presencia en el mercado literario británico de obras de ficción que, a través de diferentes géneros y enfoques, recrean episodios de la historia de España.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- BENTHAM, Jeremy (2012), «Letter to the Spanish Nation on a Then Proposed House of Lords (Anno 1820)», en Catherine Pease-Watkin y Philip Schofield (eds.), *On the Liberty of the Press, and Public Discussion, and Other Legal and Political Writings for Spain and Portugal. The Collected Works of Jeremy Bentham*, Oxford, Clarendon Press, pp. 99-111.
- BLAQUIERE, Edward (1822), *An Historical Review of the Spanish Revolution, Including Some Account of Religion, Manners, and Literature, in Spain; Illustrated with a Map*, London, Whittaker.
- COBBET, William (II-III-1815), «The Inquisition», *Political Register*, London, G. Houston, pp. 308-309.
- The Daily Visiter; or Companion to the Breakfast Table* (16-XI-1822), n° 14, London, J. Kirkwood, p. 55.
- The European Magazine and London Review* (I-XII-1823), vol. 84, London, Lupton Relfe, pp. 537-539.
- Ferdinand the Seventh; or, A Dramatic Sketch of the Recent Revolution in Spain. Translated from the Spanish of Don Manuel Sarratea* (1823), London, Sherwood, Jones & Co.
- Gaceta de Madrid* (23-VII-1814), Madrid, Imprenta Real, pp. 839-840.
- HONE, William (1819), *The Political House That Jack Built*, London, William Hone.
- (1820), *The Man in the Moon*, London, William Hone.
- Ladies Museum* (5-XI-1825), n° 15, Providence, Eaton W. Maxcy, p. 59.
- LOCKHART, John Gibson (1823), *Ancient Spanish Ballads: Historical and Romantic*, Edinburgh, William Blackwood.
- The London Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.* (20-IX-1823), n° 348, London, B. Bensley, pp. 593-594.
- The Monthly Magazine* (I-X-1823), n° 387, London, Richard Phillips, p. 264.
- The Monthly Review, or Literary Journal* (I-I-1824), vol. 103, London, J. Porter, pp. 100-101.
- The Morning Chronicle* (21-X-1823), London, p. 2.
- (27-X-1823), London, p. 3.
- The Morning Post* (27-XII-1823), London, p. 3.
- OSTOLAZA, Blas de (1814), *Sermón patriótico-moral, que con motivo de una misa solemne mandada celebrar el día 25 de julio del año de 1810*, 6ª edición, Madrid, Imprenta de la Compañía.
- The Parliamentary Debates from the Year 1803 to the Present Time* (1815), vol. 29, London, Baldwin et al.
- SHAKESPEARE, William (2008), *Henry V*, London, Penguin Books.

Fuentes secundarias

- ALMEIDA-BEVERIDGE, Joselyn (ed.) (2010), *Romanticism and the Anglo-Hispanic Imaginary*, Amsterdam, Rodopi.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (2016), «De la leyenda negra a la leyenda romántica», en María José Villaverde Rico y Francisco Castilla Urbano (eds.), *La sombra de la leyenda negra*, Madrid, Editorial Tecnos, pp. 511-541.

- BRENECKE, Christiana (2002), «Internacionalismo liberal, romanticismo y sed de aventura. La oposición inglesa y la causa de España en los años veinte del siglo XIX», en *Según Congrès Recerques. Enfrontaments civils: postguerres i reconstruccions*, vol. 1, Lleida: Associació Recerques, Pagès, pp. 459-474.
- BRYANT, Shasta M. (1973), *The Spanish Ballad in English*, Lexington, The University Press of Kentucky.
- COLETES, Agustín y Alicia LASPRA (eds.) (2013), *Libertad frente a tiranía: poesía inglesa de la Guerra de la Independencia (1808-1814). Antología bilingüe*, Barcelona, Espasa y Fundación Dos de Mayo, Nación y Libertad.
- CONWAY, Stephen (ed.) (1989), *The Correspondence of Jeremy Bentham. Volume 9: January 1817 to June 1820*, Oxford, Clarendon Press.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (coord.) (2012) *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº 18 (Monográfico: La península para uso de ingleses: libros británicos de materia española, 1800-1850)*, <https://goo.gl/VBvuV5>
- ESTRADA, Marcos de (1985), *Manuel de Sarratea: prócer de la Revolución y de la Independencia*, Buenos Aires, Ediciones Barreda.
- FERNÁNDEZ SARASOLA, Ignacio (2011), *La Constitución de Cádiz: origen, contenido y proyección internacional*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- FUENTES, Juan Francisco (2002), «Regeneración», en Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes (eds.), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 603-608.
- GUERRERO LATORRE, Ana Clara (1991), «La política británica hacia España en el Trienio Constitucional», *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, nº 4, pp. 215-240.
- JAKÓBCZYK-ADAMCZYK, Patrycja M. (2015), *Allies or Enemies: Political Relations between Spain and Great Britain during the Reign of Ferdinand VII (1808-1833)*, Frankfurt, Peter Lang.
- LA PARRA LÓPEZ, Emilio (2006), «La metamorfosis de la imagen del Rey Fernando VII entre los primeros liberales», en Francisco Acosta Ramírez (ed.), *Cortes y revolución en el primer liberalismo español*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 73-96.
- y María Ángeles CASADO (2013), *La Inquisición en España: agonía y abolición*, Madrid, Catarata.
- y Rafael FERNÁNDEZ SIRVENT (2013), «The European Resonance of Napoleon's Defeat in Spain», *Jahrbuch für Europäische Geschichte*, nº 14, pp. 79-92.
- LASPRA, Alicia (2008), «La poesía romántica inglesa y la Guerra Peninsular: resonancias de un conflicto», *Spagna Contemporanea*, nº 34, pp. 1-26.
- (2018), «Wordsworth's Spain, 1808-1811», en Diego Saglia e Ian Haywood (eds.), *Spain in British Romanticism, 1800-1840*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 75-94.
- LASPRA, Alicia y Bernard BEATTY (eds.) (en prensa) *Romanticism, Reaction and Revolution: British Views on Spain (1814-1823)*, Frankfurt, Peter Lang.
- MACINTYRE, Iona (2010), *Women and Print Culture in Post-Independence Buenos Aires*, Woodbridge, Tamesis.
- MUÑOZ SEMPERE, Daniel (2005), «Góticos, traductores y exiliados: la literatura sobre la Inquisición española en Inglaterra (1811-1827)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 13, pp. 141-169.
- (2008), *La Inquisición española como tema literario: política, historia y ficción en la crisis del Antiguo Régimen*, Woodbridge, Tamesis.
- PAQUETTE, Gabriel (2015), «Introduction: Liberalism in the Early Nineteenth-Century Iberian World», *History of European Ideas. Special Issue: Liberalism in the Early Nineteenth-Century Iberian World*, vol. 41, nº 2, pp. 162-3.

- ORTUÑO MARTÍNEZ, Manuel (1999), «Hispanoamericanos en Londres a comienzos del siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, nº 12, pp. 45-72.
- SAGLIA, Diego (1997a), «The Exotic Politics of the Domestic: The Alhambra as Symbolic Place in British Romantic Poetry», *Comparative Literature Studies*, vol. 34, nº 3, pp. 197-225.
- (1997b), «“The True Essence of Romanticism”: Romantic Theories of Spain and the Question of Spanish Romanticism», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 3, nº 2, pp. 127-145.
- (2000), *Poetic Castles in Spain: British Romanticism and Figurations of Iberia*, Amsterdam, Rodopi.
- (2000-2001), «The Moor’s Last Sigh: Spanish Moorish Exoticism and the Gender of History in British Romantic Poetry», *Journal of English Studies*, nº 3, pp. 193-215.
- (2005), «Orientalism», *A Companion to European Romanticism*, Oxford, Blackwell, pp. 467-485.
- e Ian HAYWOOD (eds.) (2018), *Spain in British Romanticism, 1800-1840*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- SIMAL, Juan Luis (2017), «“Strange Means of Governing”: The Spanish Restoration in European Perspective (1813-1820)», *Journal of Modern European History*, vol. 15, nº 2, pp. 197-220.
- VALLADARES, Susan (2015), *Staging the Peninsular War: English Theatres 1807-1815*, Farnham, Ashgate.
- VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín (1995), «El pensamiento constitucional español en el exilio: El abandono del modelo doceañista (1823-1833)», *Revista de Estudios Políticos*, nº 88, pp. 63-90.